

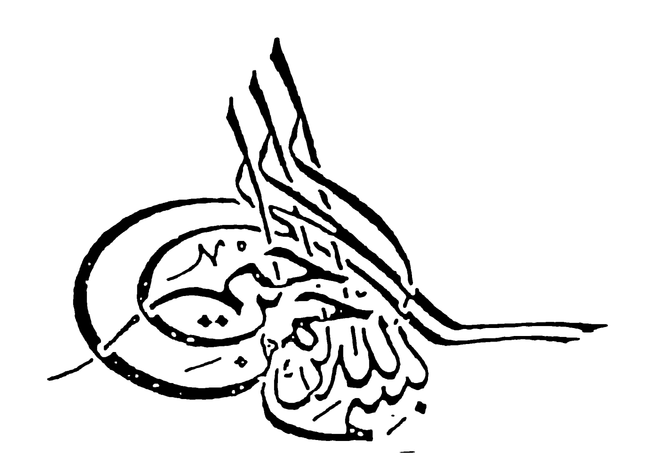
فنون الأدب في لغة العرب

د. إبراهيم عوض

القاهرة
دار النهضة العربية

فنون الأدب

في لغة العرب



فنون الأدب

في لغة العرب

د. إبراهيم عوض

دار النهضة العربية
القاهرة
١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

قبل الدخول فى الكتاب

فى هذا الكتاب يجد القارئ فصولا خمسة لفنون أدبية خمسة هى: الشعر والخطبة والمقال والقصة والمسرحية، بحيث إن لكل فن فصلا. وفى كل واحد من هذه الفصول يرانى القارئ قد تناولت تعريف الفن الخاص به والخلافات التى دارت حول ذلك التعريف، مبديا رأيى فى كل خطوة أخطوها وممحصا كل شىء أورده بتقليبه على كل جوانبه بكل ما أستطيعه من إشباعٍ وتدقيقٍ كعادتى فيما أكتب. وفى كل فصل كنت أطرح السؤال التالى: ترى هل عرف أدبنا القديم هذا الفن؟ وكيف؟ وإلى أى مدى؟ ولأن الإجابة على مثل هذا السؤال خليقة أن تصطدم دائما باختلاف الآراء كان لا بد من عرض هذه الآراء على اختلاف اتجاهاتها ومناقشة كل صاحب رأى منها مناقشة مفصلة صريحة لا تعرف التردد ولا المواربة، مع إيراد رأيى أيضا بالتفصيل فى كل الأحوال معزَّزًا بالأدلة والشواهد. على أن الأمر لا يقتصر على هذا فقط، بل كنت دائما وأبدا أتتبع مسار هذا الفن فى أدبنا العربى قديمه وحديثه، مع المناقشات المطوَّلة والشواهد المتعددة حتى لا يكون كلامى مجرد كلام. لكننى فى ذات الوقت لم أهتم كثيرا بتتبعه فى الآداب الأوربية كما تفعل عادةً الكتب المشابهة لكتابى هذا لأنى إنما أكتب عن الفنون المذكورة بوصفها جزءا من تاريخ الأدب

العربى لا فى وضعها المطلق المجرد. ومن هنا جاءت تسمية الكتاب على النحو الذى يراه القارئ: "فنون الأدب فى لغة العرب"، وليس "فنون الأدب" أو "الفنون الأدبية" فقط. وفى النهاية فإن كل ما أرجوه هو أن يجد القارئ الكريم فى الكتاب شيئا مفيدا، وله كل تحياتى وتمنياتى الطيبة، وليوفقه الله ويوفقنى معه. إنه سميع مجيب، وهو سبحانه وتعالى نعم المولى ونعم النصير.

فن الشعر

يسخر كثير من النقاد من تعريف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"، على أساس أن الوزن والقافية لا يكفيان لتمييز هذا الفن، إذ النظم هو أيضا كلام موزون مقفى، ولكنه بكل تأكيد ليس شعرا . ذلك أن الشعر ليس كلاما ووزنا وقافية فحسب، بل هو أشياء أخرى إلى جانب الكلام والوزن والقافية. وأغلب الظن أن الذين قالوا بذلك التعريف، إن كان هناك من قالوا به على هذا النحو دون أن يضيفوا إليه شيئا آخر كما سنرى بعد قليل، لم يقصدوا أنه مجرد كلام توفر له الوزن والقافية، بل قصدوا أنه فن من فنون الأدب، لكنه يمتاز مع هذا عن سائر الفنون الأدبية بأنه موزون مقفى، وبأشياء أخرى معلومة من الأدب بالضرورة لم يجدوا حاجة إلى النص عليها لوضوحها في أذهانهم، إذ كثيرا ما يكون وضوح الشيء في الذهن سببا في عدم الاهتمام بتعريفه التعريف الدقيق الذي يجمع كل الأنواع تحت جناحه وينفي ما عداه من تحت ذلك الجناح. وإلا فهل كان قدامة بن جعفر مثلا، وهو الذي ذكر أنه قال بذلك التعريف في كتابه: "نقد الشعر"، مع أنه في الواقع لم يقل ذلك فقط، بل أضاف إليه عنصر المعنى بكل ما يعنيه المعنى في الشعر، هل كان يجهل الفرق بين النظم والشعر؟ لا أظن ذلك أبدا .

ولست بحاجة إلى أن أذهب بعيدا فى الدفاع عن الرجل، فقد كفانى تلك المؤونة د. مندور ذاته الذى اتهم قدامة بأنه هو صاحب ذلك التعريف، إذ قال فى الفصل الأول من كتابه: "الأدب وفنونه"، لَدُنْ عَرْضه رأى من يذهبون إلى أن الموسيقى فى الشعر شىء أصيل غير مجلب، إن "من الممكن إذن القول بأن الموسيقى فى الشعر ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر لأنها نابعة من أداة التعبير الشعرى نفسها، وهى اللغة. فالموسيقى الشعرية تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التى تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعانى وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نَخْلُص إلى أن النَّظْم، أَىْ موسيقى الشعر، يعتبر من المقاييس الأساسية التى تميز فن الشعر عن فن النثر، ولكن على شرط بديهى هو ألا نعتبر النَّظْم مقياس التفرقة الوحيد بين الفنين". فقد وصف مندور عدم اتخاذ النظم مقياسا وحيدا فى التفرقة بين الشعر والنثر بأنه أمر بديهى، أى معلوم بالضرورة دون أن تكون ثمة حاجة إلى النص عليه نصًّا. وهذا عينه هو ما قلناه لدى حديثنا عن ذلك التعريف. وقد أوجز ميشال عاصى الكلام حين ذكر، فى فصل "فن الأدب" من كتابه: "الفن والأدب"، أن الشعر والنثر كلاهما قالب أدبى، كل ما فى الأمر أن أولهما يتميز عن ثانيهما بالوزن والقافية. كذلك يؤكد فنسان (M. L'Abbé Ci. Vincent) صاحب كتاب "نظرية الأنواع

الأدبية"، الذى ترجمه د. حسن عون، أن "النظم هو العنصر الأساسى للشعر"، وهذا نص كلامه، وهو موجود فى الفصل الأول الذى خصصه لذلك الفن من كتابه المذكور.

بَيْدَ أنَّ قُدَامَة لم يكتف، كما قلنا، بتعريف الشعر على ذلك النحو، بل أضاف إلى عُنْصُرَىِ الوزن والقافية عنصرَ المعنى كما أشرنا من قبل، وألح على أن هناك مراتب للشعر جودة ورداءة ووضع كتابا كاملا فى ذلك هو كتاب "نقد الشعر". وعلى هذا فزَعْم مندور، فى مفتتح كُتَيبه عن "فن الشعر"، وكذلك فى الفصل الخاص بالشيخ المرصفى من كتابه: "النقد والنقاد المعاصرون"، أن قدامة يقتصر فى تعريفه للشعر على الوزن والقافية هو زعم خاطئ تمام الخطإ والخطل. والعجيب أن مندور قد سبق له دراسة قدامة وكتابه المذكور فى الرسالة التى حصل بها على درجة الدكتورية من مصر ونشرها بعنوان "النقد المنهجى عند العرب" بعد فشله فى إحرازها فى فرنسا على مدار تسع سنوات كاملات، إلا أنه، كأى شخص لا يعرف قدامة ولا ما كتبه من نقد، يؤكد أنه يكتفى فى تعريف الشعر بأنه "كلامٌ موزونٌ مقفًى". وكلام قدامة بن جعفر فى كتابه: "نقد الشعر" يؤكد ما قلته من أنه حين وضع التعريف كان مطمئنا إلى أن قراءه يفهمون عنه ما يقصد دون أن ينص على كل الدقائق، وإن كنت آخذ على أمثاله عدم الالتفات إلى مثل تلك الدقائق عند وضعهم تعاريفهم رغم

وضوحها فى أذهانهم، إذ لا يكفى أن تكون الفكرة واضحة فى ذهن الكاتب، بل ينبغى أن يكون قادرا على نقلها بهذا الوضوح إلى أدمغة القراء حتى يشاركوه ما لديه ويتفاهموا معه عليه.

والدليل على ما قلناه أنه لم يترك بعد هذا شيئًا من عناصر الشعر من لفظ أو معنى أو صورة أو وزن أو قافية إلا وقف إزاءه وبيَّن وجوه الحسن والقبح فيه وساق الشواهد على ما يقول. فمن هذا اشتراطه فى اللفظ مثلا: "أن يكون سمحًا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة". أما المعنى فـ"جُمّاع الوصل لذلك أن يكون المعنى مواجهًا للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب". ويتصل بالمعنى ما يلجأ إليه بعض الشعراء من الغلو والمبالغة التى تبدو خارجة عن نطاق المعقول، إذ يرى قدامة أن "كل فريق إذا أتى من المبالغة والغلوّ بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت". وبالمثل نراه يتعرض لصحة التقسيم، "وهى أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها، ولا يغادر قسما منها"، وكذلك لصحة المقابلة، "وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك"،

ثم صحة التفسير، "وهي أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها، ولا يزيد أو ينقص" . . . وهكذا . على أن موسيقى الشعر لديه ليست مقصورة على الوزن والقافية وحدهما، بل هناك أيضا ألوان البديع الإيقاعية المختلفة التى تزيد الشعر موسيقى إلى موسيقى، وجمالا فوق جمال .

وهو لا يكتفى بالحديث عن كل عنصر شعرى مفردا، بل يتناول الحديث عن كل عنصر مقترنا بغيره، إذ الشعر ليس بعناصره متفرقة، بل أيضا بتآلفها وتناسقها وانصهارها بعضها فى بعض . ومرة أخرى نراه لا يكتفى بهذا ، بل يتطرق إلى تفصيل القول فى عيوب كل عنصر من تلك العناصر مفردا، ومجتمعا مع غيرها من العناصر الأخرى . وقد تكون النزعة العقلية غلبتْ على كلامه، لكنْ يُحسَب له تقنينه الشعر بحيث لا يكون الكلام فيه، كما نرى الآن فيما يسمى بالنقد الحداثى، كلاما عائما غائما هائما لا يستطيع القارئ فى كثير من الأحيان القبض منه على شيء واضح مفيد . إنما هو كلام يُلاك ويُمْضغ ثم يُنْبَذ فى نهاية الأمر نَبْذ النواة .

ولقد كان قدامة واضحا فى موقفه، إذ قال إن "العلم بالشعر ينقسم أقسامًا : فقسم يُنسَب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم

معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه. وقد عُنيَ الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة، فاستقصَوْا أمر العَرُوض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، وأمر الغريب والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر وما الذي يريد بها الشاعر. ولم أجد أحدًا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابًا. وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام العام للشعر والنثر، وليس هو بأحدهما أولى منه بالآخر. وعِلما الوزن والقوافي، وإنْ خَصَّا الشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهَد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العَروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسدًا أو أكثره، ثم ما نرى أيضًا من استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد واضعيه إلى هذا الوقت، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعوِّل في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه، فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرضه عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه: إن الجهل به غير ضائر. وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة. فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم،

فقليلاً ما يصيبون. ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأُخَر، وأن الناس قد قصّروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع. . ."، وهو ما يدل دلالة قاطعة على أنه لم يكن يرى أن الوزن والقافية هما المعيار الحاسم، بَلهَ الوحيد، فى التفرقة بين الشعر والنثر كما اتهمه بعض القوم تعجلا عليه وإجحافا فى حقه.

وقد اجترح مندور خطأً آخر فى نهاية الفصل الأول من كتابه: "النقد والنقاد المعاصرون"، إذ زعم أن جميع النقاد العرب الذين أتَوْا بعد قدامة قد رددوا وراءه تعريف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى". ووجه الخطإ فيه هو أن قدامة لم يقتصر على هذا فى تعريف فن الشعر حسبما وضحنا، وكذلك غير صحيح أن كل من جاؤوا بعد ذلك الناقد الكبير لم يصنعوا شيئا أكثر من ترديد هذا التعريف: فالفارابى مثلا فى كتابه: "جوامع الشعر" يعرّفه قائلا إن "قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء يُنطَق بها فى أزمنة متساوية"، وإن "أعظم هذين فى قِوَام الشعر هو المحاكاة وعلم الاشياء التى تكون بها المحاكاة، وأصغرها هو الوزن". وعند ابن سينا، كما جاء فى كتابه: "المجموع"، أن الشعر "لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا فى النفوس لميل النفوس إلى

المتّزنات والمنتظمات التّركيب" . وفى "العمدة" لابن رشيق: "وإنما سُمّيَ الشاعر: "شاعرًا" لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادةٌ فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نَقْصٌ مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرفُ معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضلٍ عندي مع التقصير" .

ويقول حازم القرطاجنى فى "منهاج البلغاء": "الشعر كلامٌ موزونٌ مقفًى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوَّرة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهوته أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالها وتأثرها" . وفى "مقدمة" ابن خلدون نقرأ أن "قول العروضيين فى حد الشعر إنه الكلام الموزون المقفًى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرَم أن حدّهم ذاك لا يصلح له عندنا . فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: إن الشعر هو الكلام البليغ المبنىّ على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متفقة فى الوزن والرَّوِىّ مستقل كل جزء منها

فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به" .

ومن ثم يمكننا أن نرى بكل وضوح أن د. مندور متسرع فى كلامه وأحكامه لا يطيق صبرا على التدقيق والتمحيص. وقد تبين لى، وأنا أضع الفصل الأول من كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث"، وهو خاص بالشيخ حسين المرصفى، كيف كانت قراءة مندور فى غير قليل من الأحيان قائمة على الخطف والنتش دون تَبَصُّرٍ أو تَرَوٍ، مما أوقعه فى عدد من الأخطاء الفادحة ما كان أغناه عنها لو أنه اتسم بشىء من الأناة والرغبة فى الاستقصاء . فقد كان مثلا يعزو كل ما يورده المرصفى من نصوص القدماء وآرائهم فى الأدب والشعر إلى المرصفى ذاته. ذلك أنه لم يكن يكلف نفسه قراءة "الوسيلة الأدبية" للشيخ يرحمه الله كما ينبغى أن تكون القراءة، بل كان يقلب صفحاتها كيفما اتفق، فإذا أعجبه شىء مما يتصادف وقوعه تحت عينيه نسبه إلى المرصفى وملأ الدنيا صياحا بأن الرجل هو ابن بجدتها وأنه أول من قال كذا وكيت وأنه سبق به الناقد الأوربى الفلانى أو العلانى، مع أن كل هذا غير صحيح، وأن دور المرصفى فيه لا يعدو تنبهه إلى قيمة تلك النصوص وإيرادها فى كتابه لتكون تحت بصر القراء الذين بَعُدَ بهم العهد عن مطالعة ما كتبه الفحول فى مجال اللغة والأدب والنقد فى عصور ازدهار الثقافة العربية.

نرجع إلى ما كنا بسبيله فنقول إن الشعر هو فن من فنون الأدب يزيد على الفنون النثرية كالخطابة والمقالة والرواية والمثل بجريه على الوزن والقافية وقيامه من ثم على التركيز والتكثيف، مع بروز العنصر الوجدانى والخيالى فيه أشد من بروزهما فى تلك الفنون الأخرى. وقد يكون الشعر بعد ذلك وصفا لمنظر طبيعى أو موقف من المواقف أو شخص من الأشخاص، أو قد يكون تعبيرا عن خاطرة أو رأى أو عاطفة، وقد يكون انعكاسا للذات الفردية أو الذات الجماعية، وقد يكون تحميسا واستنفارا، وقد يكون عبثا واستهتارا، وقد يكون شجنا وبأسا، وقد يكون بهجة وأنسا، وقد يكون فخرا مجلجلا، وقد يكون إعجابا مستوليا، وقد يكون تأملا واستبطانا للنفس وانسحابا من الدنيا والمجتمعات، وقد يكون إقبالا على الحياة والأحياء، وقد يكون هتافا مُصمًّا، وقد يكون همسًا ونجوى، وقد يكون كلاما مباشرا، وقد يكون حكاية، وقد يكون متعلقا بقضية اجتماعية أو إنسانية أو دينية أو سياسية، وقد يكون متعلقا بشأن ذاتى، وقد يكون مسرحية تتشابك فيها الشخصيات والمواقف والحوارات، وقد يكون ملحمة طويلة تشتمل على العقدة والسرد والوصف وتحليل النفوس وتحاور الأفراد . . . والمهم فى كل ذلك أن نلفت النظر إلى أن هذا الفن إنما ينهض على أساس من التركيز وتحليق الخيال وحرارة الوجدان، فضلا عن توفر عنصر الموسيقى، ذلك العنصر الذى يحاول الآن قوم من العجزة أو

الموتورين الراغبين فى التدمير والتشويه إلغاءه والزعم بأن الشعر لا يحتاج إليه لأنه ليس من عناصره على الإطلاق، إنما هو شىء عَرَضِىٌ إلحاقىٌ كان له يوما من الأيام، والآن يمكن أن يخلو منه دون أن يكون ثمة ضرر من وراء ذلك البتة.

وفى مقال للدكتور عبد العزيز المقالح فى موقع "جهة الشعر" عنوانه: "عن النص والشخص: عباس بيضون وجيل الريادة الثاني في قصيدة النثر العربية" نجده يقول: "قرأت كثيرًا عن تعريف الشعر وعن تعريف النثر، وشغلتني هذه التعريفات رَدَحًا من الزمن، وحاولت أكثر من مرة ترتيبها بحسب الأهمية، لكني وجدت أن أكثر هذه التعريفات قربًا من تصوري لتعريف الشعر هو ذلك التعريف الذي وضعه الشاعر والكاتب الأرجنتيني الأشهر خورخي بورخيس. وهذا هو النص الدقيق الواضح لتعريفه الذي يتكون من الأسطر الأربعة الآتية: "أظن الشعر يختلف عن النثر لا باختلاف صيغتهما اللفظية كما يقول "الكثيرون"، وإنما يختلفان في حقيقة أن كلاهما(!) يُقرأ بطريقة مختلفة. فالقطعة التي تُقرأ وهي موجهة الى العقل هي نثر، والقطعة التي تُقرأ موجهةً إلى المخيلة ينبغي أن تكون شعرًا" . وواضح أن الكاتب إنما يقارن بين الكتابة العلمية والكتابة الأدبية بوجه عام لا بين النثر والشعر تحديدا كما تدّعى كلماته. وإنْ أنت قلت له ذلك سارع إلى القول بأن العبرة فى الأمر إنما هى الشاعرية، وهذه الشاعرية

عنده قد تحقق فى النثر أيضا، وهو ما يتخذه تكأة للزج بما يسمى بـ"قصيدة النثر" فى ساحة الشعر. لكن هذه فى الواقع مصادرة على المطلوب، فما يتحدث عنه بورخيس إنما هو الإبداع الأدبى، ثم تأتى خصائص الشعر كما أشرنا إليها قبل قليل فتميز بدورها بين النثر الأدبى والشعر. على أن نفهم "المخيلة" فى كلام بورخيس بمعنى أوسع يدخل فيه الوجدان ودفئه والصياغة اللغوية وسحرها والبنية الفنية وما تخلقه فى النفس من متعة، مما من شأنه إشاعة الشعور بالنشوة لدى القارئ.

أما قول المقالح عقب هذا: "ربما يكون آخرون قد سبقوا بورخيس إلى معنى هذا التعريف، ومن هؤلاء الآخرين نقاد عرب قدامى، إلا أن صياغة بورخيس الحاسمة شبه المنطقية تعريف الشعر والنثر تجعله أكثر تحديدًا وأكثر دقة وواقعية، إن جاز التعبير، من أي تعريف سابق. فما كان من أنواع الكتابة يلامس العقل فهو نثر، حتى لو كان موزونًا مقفى، وما كان يلامس الوجدان فهو شعر حتى لو كان خاليا من الوزن والقافية ومن كل ما ألحقه البلاغيون بالشعر في عصور الانحطاط من عناصر لغوية تخص الأسلوب أو تدخل في إطار المعنى" فلا يخلو من إجحاف ورغبة فى نصرة الأعجمى على العربى حتى لو كان العربى سابقا. ثم إن الوسائل البلاغية التى يشير إليها من جناس وسجع وترصيع وموازنة وطباق وتورية وما إلى

ذلك قد عادت مرة أخرى فاستولت على عقول بعض الشعراء الحداثيين أنفسهم لتضفى على شعرهم شيئا من الفنة !

*****

ولكيلا يكون الكلام فى الشعر كلاما نظريا مجردا نسوق القصيدة التالية، وهى تائية كثير عزة المشهورة:

خليليّ، هـذا رَسْمُ عـزة، فـاعقلا ... قلوصيكما، ثم انظرا حيث حَلَّتِ

وما كنت أدري قبل عزة ما الهوى ... ولا موجعـات الحـزن حتـى تولـت

فقد حلفتْ جهدا بما نحرت لـه ... قـريشٌ غـداة المـأزمين وصـلَّت

أناديك ما حجّ الحجيج وكبّرت ... بفيفـا غـزالٍ رفقـةٌ وأهلّـتِ

وكانت لقطع الحبل بيني وبينها ... كنـاذرةٍ نـذرًا فأوفـت وحلّـت

فقلت لهـا: يا عزّ، كل مصيبةٍ ... إذا وُطِّنَتْ يومًا لهـا النفس ذلّت

ولم يلقَ إنسـانٌ من الحب ميعةً ... تعـمّ ولا غمّـاء إلا تجلّـت

كأني أنادي صخرة حين أعرضت ... من الصُّمِّ لو تمشي بها العُصْم زلّتِ

صـفوحًا فمـا تلقـاك إلا بخيلـة ... فمَنْ مَلَّ منها ذلك الوصل مَلَّتِ

أباحت حمًى لم يَرْعَه الناس قبلها ... وحلّـت تلاعًـا لم تكن قبـل حُلّت

فليت قَلُوصي عند عزة قُيِّدَتْ ... بحبلٍ ضعيفٍ عزّ منها فضلّتِ

وغُودِرَ في الحي المقيمين رحلها	وكان لها باغٍ سواي فبلّت
وكنت كذي رجلين: رجلٍ صحيحةٍ	ورجلٍ رمى فيها الزمان فشلّت
وكنت كذات الظّلع لما تحاملت	على ظلعها بعد العثار استقلّت
أريد الثواء عندها، وأظنها	إذا ما أطلنا عندها المكث ملّت
فما أنصفت: أما النساءَ فبغّضت	إليّ وأمّا بالنوال فضنّت
يكلفها الغيران شتمي، وما بها	هواني، ولكن للمليك استذلّت
هنيئًا مريئًا غير داءٍ مخامرٍ	لعزة من أعراضنا ما استحلّت
فوالله ما قاربتُ إلا تباعدت	بصرمٍ، ولا أكثرتُ إلا أقلّت
فإن تكن العُتْبى فأهلاً ومرحبًا	وحقّتْ لها العُتْبى لدينا وقلّت
وإن تكن الأخرى فإن وراءنا	منادحَ لو سارت بها العيسُ كلّت
خليليّ، إن الحاجبية طلّحت	قلوصيكما، وناقتي قد أُكلّت
فلا يبعدنْ وصلٌ لعزة أصبحت	بعاقبةٍ أسبابه قد تولّت
أسيئي بنا أو أحسني لا ملومةً	لدينا ولا مقليّةً إن تقلّت
ولكنْ أنيلي واذكري من مودةٍ	لنا خلةً كانت لديكم فطلّت
فإني، وإن صدّتْ، لمُثنٍ وصادقٌ	عليها بما كانت إلينا أزلّت

فما أنا بالداعي لعزّة بالجوى ولا شامت إنْ نَعْلُ عزّة زلّت

فلا يحسب الواشون أن صبابتي بعزة كانت غمرةً فتجلّت

فأصبحت قد أبللتُ من دَنَفٍ بها كما أدنفت هيماءُ ثم استبلّت

فوالله ثم الله ما حلّ قبلها ولا بعدها من خلّةٍ حيث حلّت

وما مرّ من يومٍ عليّ كيومها وإن عظمت أيامٌ اخرى وجلّت

وأضحتْ بأعلى شاهقٍ من فؤاده فلا القلب يسلاها، ولا العين ملّت

فيا عجبًا للقلب كيف اعترافه وللنفس لما وُطِّنَتْ كيف ذلّت

واني وتهيامي بعزة بعدما تخلّيتُ مما بيننا وتخلّت

لكالمرتجي ظلّ الغمامة كلما تبوّأ منها للمقيل اضمحلّت

كأني وإياها سحابةُ مُمْحِلٍ رجاها، فلما جاوزته استهلّت

فإن سأل الواشون: فيم هَجَرْتَها؟ فقل: نفس حرٍ سُلّيَتْ فتَسَلّت

وهى تدور حول ما يكنه الشاعر لمعشوقته من حب مدله لا يجد ما يطفئ أُوَامه لأن عزة ليست دانية منه ولا مجازيته حُبًّا بحُبٍّ. ومن هنا كان هذا البكاء وذلك اليأس، ومن هنا أيضا كانت تلك الأمنية العجيبة التى لم أسمع بمثلها، وهى أن يَشل الله رجله حين يزور عزة، ويُضل كذلك ناقته إلى الأبد كى يظل قريبا من معشوقته لا يفارقها. إلا أنه يتوقع رغم

هذا أنه متى أذنَ الله بتحقيق هذه الأمنية أن تمل عزة بقاءه عندها . وكما نرى فهو حائر بائر لهفان ظمآن: فمرة يذل لحبيبته، ومرة يتظاهر بأنه عزيز الجانب وأنه قادر على مبادلتها هجرانا بهجران، ومرة يبيح عِرْضه لها تنال منه ما تشاء حتى يسكت عنها زوجها الغيران، ومرة يأخذه الغضب فيهدد ويرغى ويزبد، ولكن دون فائدة أو عائدة، ومرة يصرخ بأنه لم يحب ولن يحب أحدا سواها، ومرة يعلن أنه قادر تمام القدرة على سلوّها ونسيانها . فهذه هى الفكرة التى تدور حولها القصيدة، وهذا هو الشعور الذى يُسَرْبلها . وهناك أيضا الصور المختلفة التى لجأ إليها الشاعر للتعبير عن هذا المعنى أو ذلك الشعور من استعارة وتشبيه وكناية، وهى صور تدل على الحيرة التامة واليأس المبين والعجز الفادح من جانبه، والاستعصاء والتباعد والنفور والقسوة من جانبها . والطريف أنه، بعد كل تلك الحيرة والضلالة والوله والدله والعجز التام عن النسيان والهجران رغم الطنطنات والفعقعات، يعود فى نهاية القصيدة فيقول إنه إذا كان قد هجرها وتولى عنها، وكأنه قد هجرها وتركها فعلا، فلقد كان ذلك بسبب من عزة نفسه ونفوره من التعلق بمن لا تجيب له نداء أو تعطف عليه بكلمة أو نظرة.

وهناك الصياغة اللغوية التى حملها وجداناته ومعانيه من اجتباء ألفاظ بعينها تعبر عن العجز والإحباط والضيق والغيظ والوله، ومن تقديم وتأخير، وحذف وذكر، ووصل وفصل، وحقيقة ومجاز، ومن بعض ألوان

البديع كالسجع والطباق، ومن وزن وقافية. فبالنسبة للألفاظ نلاحظ مثلا تكرار اسم عزة عددا من المرات غير قليل، ودعنا من ذكرها مضمرة، فهو موجود فى كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا وذاك يدلان على استيلائها على نفسه كل الاستيلاء وعلى أنه لا يرى ولا يسمع إلا إياها، ولا يفكر إلا فيها، فكأن الدنيا قد خلت من كل أحد ولم يبق إلا هى. ومن الصياغة اللغوية أيضا ذلك التكثيف فى العبارة كقوله مثلا دون أية مقدمات: "خليلىّ، هذا رَسْم عزّة. . ." بدلا من أن يقول أولا إنه بينما كان راكبا هو ورفيقان له فى الصحراء قريبا من المكان الذى كانت قبيلة حبيبته عزة نازلة فيه قبل أسابيع وجدا أنفسهم فجاة أمام أطلالها فاستوقفهما وطلب منهما أن ينظرا إلام رحلت وأين حطت رحالها هى وأهلها . . . إلخ. وقس على ذلك كثيرا من الأبيات الأخرى التى تكتفى بذكر أقل القليل وتترك للقارئ مناذح الخيال يهيم فيها كيف يشاء لتكملة ما غادره الشاعر دون ذكر أو توضيح.

ومن البيّن الجلىّ أن الشاعر إما قد أفرغ كل فكرته فى بيت مستقل كما فى البيت الأول مثلا، وإما قد انتهى على الأقل من قطعة كاملة أو جزء أساسى من تلك الفكرة كما هو الحال فى قوله:

فإن تكن العُتْبَى فأهلاً ومرحبًا وحقّتْ لها العُتْبَى لدينا وقلّتِ

وإن تكن الأخرى فإن وراءنا مناذحَ لو سارت بها العيسُ كلّتِ

أو قوله:

وإنــي وتهيــامي بعــزة بعــدما تخليــت ممــا بيننــا وتخلــت

لكالمرتجي ظـل الغمامـة كلمـا تبـوأ منـها للمقيـل اضـمحلت

ففـى الشـاهد الأول نجد كلا من البيتين يستقل بقطعة كاملة من الفكرة، إذ إن الشاعر يتحدث عن افتراضين، مختصا كل بيت منهما بواحد من ذينك الافتراضين رغم أن البيتين فى الواقع إنما يشكلان معا جملة واحدة لا جملتين اثنتين. أما فى الشاهد الأخير فنرى البيت الأول يستقل بالمبتدإ ومتعلقاته، على حين يستقل الثانى بالخبر وما يرتبط به. ولنلاحظ أن توزيع جزأى الجملة على البيتين بهذه الطريقة ما كان ليصلح لو لم يطل كل من المبتدإ والخبر بفضل متعلقاته إلى الحد الذى يظن فيه القارئ غير المتنبه أنه يكون جملة كاملة. ولو كانت الجملة بسيطة مثل قولنا: "إننى لكالمرتجى ظل الغمامة" لما أمكن الفصل بين عنصريها هكذا بحيث يكون أحدهما فى بيت، والآخر فى بيت تال.

كما أن للوزن والقافية مدخلا فى اختيار الشاعر للكلمات والصيغ، كما فى استعماله صيغة "تهيام" بدلا من "هيام"، و"الواشون" بدلا من "الوشاة"، و"المرتجى" بدلا من "الراجى"، و"المقيل" بدلا من "القيلولة"، ونون التوكيد الخفيفة فى "فلا يبعدن" بدلا من تشديدها، وكلمة "اضمحلت" بدلا من "تقلصت"، "تخلى من" بدلا من "ترك"، و"الجوى"

بدلا من "الهيام"، وكذلك فى إيثاره تركيبا نحويا على تركيب غيره مثل قوله:

فيا عجبًا للقلب كيف اعترافه ... وللنفس لما وُطِّنَتْ كيف ذلّت

عوضا عن أن يقول مثلا: "ويا عجبا للنفس كيف ذلّتْ بعد توطينها"، وقوله: "ما قاربت إلا تباعدت" عوضا عن تركيب آخر مثل: "ما قاربت إلا لتباعد"، وقوله:

خليليّ، إن الحاجبية طلّحت ... قلوصيكما، وناقتي قد أُكَلّت

إذ كان المتوقع لو جرى الشاعر على التركيب المعتاد فى النثر أن يقول: "طلّحَتْ قلوصيكما، وأُكَلّتْ ناقتى"، لكنه قدّم وأخّر فى الجملة الأخيرة كى تستقيم مع الوزن والقافية. ونفس الشىء قل فى التركيب التالى: "فإني، وإن صَدّتْ، لمثْنٍ وصادقٌ عليها . . ." حيث كان ينبغى فى ظل الظروف المعتادة فى تركيب الكلام أن يؤخر اسم الفاعل: "صادق" إلى ما بعد شبه الجملة: "عليها" . وهو قد فعل ذلك كله فى يسر وسماحة وكأنه قد جرى على ما يقتضيه الأمر المتوقع، بله الأمر الذى كان ينبغى أن يكون. ولا شك أن للموسيقى دورا فى هذا، فإن جمال إيقاعها يغطى على مثل تلك العدولات فلا يلتفت لها القارئ بادى الرأى، وإنْ عملتْ مثل تلك العدولات عملها فى النفس قبل هذا الالتفات، إذ يحس القارئ، ولو

إحساسا غامضا، أنه أمام شيء غير اعتيادي، مما يخلق الشعور بالطراءة والنضارة لديه حتى لو لم يتنبه إلى سبب ذلك.

ثم عندنا الإيقاع الموسيقى الذى يتخلل أرجاء القصيدة: فأما الوزن والقافية فأمرهما معروف. بَيْدَ أن هناك أساليبَ أخرى لتوفير الإيقاع هنا سوى الوزن والقافية، كالسجع مثلا فى قول الشاعر: "هنيئًا مريئًا"، وفى كلمتَىْ "وإياها" و"رَجَاها" أيضا من قوله:

كـأني وإياهـا سـحابةُ مُمْحِـلٍ رجَاهـا، فلمـا جاوزتـه اسـتهلّتِ

وكتردد مَدّة الألف فى أنحاء البيت التالى:

خليليّ، هذا رسم عزة، فاعقلا قـلوصيكما، ثم انظـرا حيث حَلّتِ

وكتجاوب الياء الممدودة فى "تهيامى" و"المرتجى" فى بداية كل من البيتين التاليين:

واني وتهيامي بعزة بعدما تخليـت ممـا بيننـا وتخلـت
لكالمرتجي ظـل الغمامـة كلمـا تبـوأ منـها للمقيـل اضـمحلت

وكأننا بإزاء قافيتين: واحدة فى أول البيتين، والأخرى فى نهايتهما. علاوة على تكرر حرف أو حرفين بعينهما فى بعض الأبيات كالسين والعين مثلا، مما يستطيع القارئ التقاطه بكل سهولة دون معاونة من أحد. وهناك الإيقاع المعنوى كالطباق فى قوله مثلا: "أسيئي بنا أو أحسني. . ." للدلالة

على شمول الرضا عنده لكل ما تأتيه أو تدعه وأنه متعلق بها كل التعلق مهما صنعت به ومعه، وكذلك فى قوله: "ما قاربتُ إلا تباعدتْ" للدلالة على اتصال قسوتها عليه وأنها لا تفكر فى تخفيف قبضتها على خناقه لحظة من الوقت. ومثله قوله: "ولا أكثرتُ إلا أقلّت".

وقبل ذلك كله هناك بناء القصيدة على الشكل الذى أتتنا به. وقد بدأت بالوقوف على الرسوم والأطلال، إلا أن الشاعر لم يركب ناقته ويرحل بعدها منطلقا فى فضاء البادية الواسع العريض على عادة الشعراء فى طائفة من قصائد تلك العصور، بل بقى يرواح مكانه متذكرا أولاً ما كان بينه وبين حبيبته من ذكريات مؤلمة، ومنتهيا إلى أنه سوف يسلوها، ليعود فى التو واللحظة إلى الحديث عن صرمها إياه وقسوتها عليه والتغنى من جديد بآلامه ويأسه والتأكيد بأنه سوف ينصرف بدوره عنها ويصرمها كما صرمته. . . وهكذا دواليك فى بضع موجات من هذا القبيل إلى أن يفرغ من القصيدة بتأكيده أنه قد سلا حبيبته وتعزّى عنها، لكن دون أن نصدق شيئا مما يقول بطبيعة الحال، إذ قد عرفنا من قبل مرارا أن هذا كله ليس سوى تشنجات الذبيح فى لحظاته الأخيرة من الحياة.

*****

ومن الأسئلة التى تُطرَح فى هذا السياق أيضا: أى الفنين أسبق من الآخر: الشعر أم النثر؟ وكثير من النقاد على أن الشعر سابق على النثر،

ومن هؤلاء د. طه حسين فى محاضرته التى ألقاها سنة ١٩٣٠م بقاعة الجمعية الجغرافية بالقاهرة بعنوان "النثر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة" ثم نشرها بعد ذلك فى كتابه: "من حديث الشعر والنثر"، وكذلك كاتب الفصل الخاص بفن الشعر من كتاب "التوجيه الأدبى" الذى اشترك فى تأليفه طه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد ونُشِر فى بداية الأربعينات من القرن الفائت، والعقاد فى فصل عنوانه "الشعر أسبق أم النثر؟" من كتابه: "حياة قلم". إلا أن الناظر فى المسألة يتحقق بكل بساطة أن الشعر أعقد من النثر، إذ لا يكفى أن يمسك الأديب بالقلم ويقرر أن ينظم شعرا فيفعل، بل لا بد أولا أن تكون لديه موهبة الشعر، كما لا بد أن يهبط عليه ما يسمى بالإلهام أيا كانت حقيقة ذلك الإلهام، بخلاف الأمر فى كتابة مقالة أو تأليف قصة مثلا حيث يكون للتنظيم والإرادة مدخل كبير فيهما. كذلك فإنه إذا كان الأدباء قلة بين البشر فإن الشعراء هم قلة القلة. وينبغى ألا نغفل عن ذكر الحقيقة التى يعلمها كل إنسان، وهى أن قيود الشعر كثيرة وصعبة: فعندنا الوزن، وعندنا القافية، وعندنا قِصَر البيت الذى ينبغى أن يضع فيه الشاعر فكرته أو قطعة مستقلة من تلك الفكرة ويفرغ منها فيه. وهذا أشبه بمن يحجل فى القيود ويمتع بحركاته هذه المقيَّدة من يشاهدونه مع ذلك، أو من يمشى على حبل فى الهواء مع احتفاظه باتزانه وإيهامنا أنه يتصرف بتلقائية

وثقة تامين. ومعلوم أيضا أن الإبداع الشعرى بطبيعته قليل، وأن مداه قصير، وحصاده محدود، على عكس النثر. ولعلنا لم ننس ما يقال عن الشعراء الحَوْلِيِّين المحككين فى الجاهلية، وهم الشعراء الذين كان الواحد منهم يصرف عامه (أو حَوْلَه) كله فى نظم قصيدة واحدة من بضع عشرات قليلة من الأبيات وتنقيحها. وسواء صح هذا على حَرْفِيَّته أو كان تعبيرا مجازيا عن شدة اهتمام تلك الطائفة من الشعراء بتجويد إبداعهم واجتهادهم فى إظهاره على أبهى صورة، فإن المغزى واضح فى أن الشعر ليس فى سهولة النثر أبدا. وهو ما عبر عنه الحطيئة مثلا حين قال:

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلَّمُهْ

إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمُهْ

زلتْ به إلى الحضيض قدمُهْ

وكذلك قول الفرزدق مثلا إنه قد تأتى عليه أوقات يكون خلع ضرسه فيها أهون عليه من نظم بيت واحد من الشعر. وهذا بالتأكيد هو السبب فيما يُرْوَى من أن العرب كانت تحتفى بشعرائها وتحتفل بهم أيما احتفال، مما لم يرد مثيله عن الخطيب أو القَصّاص. كما أنه هو السبب فى أن الشعراء وحدهم كانوا يتصلون فى اعتقاد الناس بعالم الجن والشياطين عند العرب، أو بعالم الآلهة عن الإغريق، مما لم يُقَل شىء منه عن سائر الأدباء. ولقد عرفنا فى عصرنا شعراء تحولوا إلى كتابة الرواية أو المقال

الأدبى مثلا، لكننا لا نعرف روائيين أو كتاب مقالات تحولوا إلى كتابة الشعر، إذ الشعر يقوم على الموهبة كما هو معروف، بخلاف غيره من فنون الأدب التى يمكن بشىء من الإرادة والاهتمام ممارسة كثير من الأدباء لها . فمن لم تكن لديه تلك الموهبة فلن يكون شاعرا، وإن أمكن فى بعض الحالات أن يكون ناظما .

لكن هل معنى ذلك أن النثر أسبق من الشعر ؟ صعبٌ أيضا القولُ بهذا، وإن كنت أظن أن الشعر والنثر ظهرا جميعا فى ذات الوقت، فكلاهما أدب من الأدب. كل ما هنالك أن الشعر لم يستطعه إلا الشعراء، أى أولئك الفئة الذين أسبغ الله عليهم عطية الشعر من البشر، وأن النثر كان يستطيعه فئات كثيرون منهم. ولسنا نقصد هنا النثر بإطلاق، بل النثر الأدبى الذى يتميز بدفء الوجدان ويحرص مبدعه على توفير الإيقاع واللجوء إلى التعبير التصويرى فيه ما أمكن، وإلا فالناس كلهم يستطيعون، كما كان يظن مسيو جوردان فى مسرحية موليير: " Le Bourgeois Gentilhomme"، أن يكونوا ناثرين ما دام النثر هو أن يتكلم الإنسان بغير الشعر حتى لو كان هو الكلام اليومى الذى لا صلة بينه وبين الأدب والفن، إذ كان تعليقه، حين عرف أن اللغة إما نثر وإما شعر لا تخرج عن ذلك أبدا، أنه قد ظل إذن أربعين سنة كاملة يتكلم النثر دون أن يدرى.

والحق أن لو كان القائلون بسبق الشعر على النثر يقصدون النثر الفكرى والعلمى لا النثر الأدبى لوافقناهم على ما يقولون، فهذا الضرب من النثر يحتاج إلى أن تكون الأمة قد قطعت مرحلة طويلة من التطور العقلى والفكرى قبل أن تظهر تلك الكتابة النثرية لديها. أما إذا أريد النثر الفنى فلا مشاحة فى مواكبته الشعر، إن لم يسبقه ولو اعتباريا على الأقل، وإن كنا نتحرج من القول بسبق النثر الفنى على الشعر لأن النثر الفنى والشعر كليهما أدب. كل ما فى الأمر أن الله قد يسر كل أديب من الأدباء لما خُلق له: فهذا شاعر، وهذا قصاص، وهذا كاتب رحلات، وهذا مؤلف مقالات... وهلم جرا.

وقد أكد كاتب فصل "الشعر" فى كتاب "التوجيه الأدبى" أن الشعر "أقدم ضروب الأدب جميعا"، أما "الأدب المنثور فهو أحدث من الشعر كثيرا". وهو يستشهد بقصائد هوميروس، التى كانت، حسب قوله، "تُنشَد ويُتَغَنَّى بها قبل أن يؤلف كتاب أو يظهر أثر فنى"، وكذلك بالشعر الجاهلى، الذى كان، كما قال، "يُنشَد فى المجامع والمحافل ويتداوله الرواة ويتناقله الأفواه، وله فى الحياة الاجتماعية آثار واضحة قوية، ثم نبحث عن النثر الجاهلى فلا نكاد نجد له أثرا. فإذا أمعنا فى البحث ألفينا نتفا من سجع الكهنة والحكماء يُشَكّ كثيرا فى صحة نسبتها إلى قائليها، بل إلى العصر الجاهلى نفسه. ثم هى، فوق هذا، ليست بالأثر الأدبى الخطير".

ثم يمضى الكاتب فيضرب مثلا ثالثا من الأدب الإنجليزي حيث نجد أن أقدم الآثار الأدبية هي القصائد التي تصور أعمال بيولف وترجع إلى القرن السادس أو السابع الميلادي. وبالمثل فقصائد تشوسر في "قصص كانتربري" هي أجل الأعمال الأدبية لدى الإنجليز المحدثين حسبما ورد في كلامه، وهو يعزو هذه الظاهرة إلى أن الأدب المنثور يتطلب معرفة بالكتابة، والكتابة اختراع متأخر في تاريخ كل أمة.

بيد أنه من المفيد هنا الإشارة إلى أن تشوسر صاحب "قصص كانتربري" كان يكتب النثر أيضا ترجمة وتأليفا، بل إن له كتابا عن الأسطرلاب ألفه لابنه الصغير لويس، الذى كان يدرس حينها في أوكسفورد، بما يفيد أن الكتابة النثرية كانت متقدمة في عهده حتى لتوضع بها المؤلفات العلمية أو شبه العلمية. وهذا أقوى رد على استشهاد الكاتب بهذا الأديب الإنجليزي لتعضيد رأيه في سبق الشعر على النثر. بل إن تشوسر في بعض حكاياته متأثر بقصص بوكاشيو، وهي قصص نثرية لا شعرية. ليس ذلك فحسب، بل إن إحدى تلك القصص، وهي القصة الأخيرة، قد كتبت نثرا، وهذا رد آخر على دعوى الكاتب. ومن معاصري تشوسر يمكن أن نذكر جيون ويكليف المصلح الإنجليزى المشهور وصاحب الخطب الكنسية المتقدة حماسة، والخطب أحد فنون النثر. ولدينا تيله المؤرخ جيفري أوف مانموث ابن القرن الحادى عشر. وعندنا

أيضا ناثرون فى اللغة الأنجلوساكيونية السابقة على الإنجليزية. أما بالنسبة إلى هوميروس فمن أين يا ترى استمد موضوعاته التاريخية والخرافية التى أدار عليها ملحمتيه المعروفتين؟ أليس مما كان الناس قبله وفى عصره يروونه نثرًا فى مجالسهم ومنتدياتهم قبل أن يحوله هو شعرا؟ أم ترى الكاتب يقول إنهم لم يكونوا يتحدثون طوال حياتهم إلا بالشعر المنظوم؟ إن هذا لهو المستحيل بعينه!

ذلك أن تأخر معرفة الأمم للكتابة والقراءة ليس بمانع من ظهور الإبداع النثرى، إذ إن البشر لا يملكون فقط أيديا للكتابة، بل قد زودهم الله بأفواه للكلام أيضا. وإذا كانوا فى فترة من فترات تاريخهم لا يستطيعون أن يكتبوا فإن هذا لا يمنعهم من الإبداع النثرى شفاها. أترى الأمم الجاهلة بالقراءة والكتابة لم تكن تخطب مثلا أو تحكى قصصا أو تضرب الأمثال؟ فإن قيل إنه لم تصلنا تلك الإبداعات النثرية فمن السهل تفسير ذلك بأن الذاكرة لا تقدر على الاحتفاظ بالنصوص النثرية مقدرتها على الاحتفاظ بنصوص الشعر لما فيه من أوزان وقوافٍ تساعد على ذلك الحفظ كما هو معلوم. وطه حسين، وهو واحد ممن اشتركوا فى وضع الكتاب الذى نحن بصدده، إن لم يكن هو كاتب الفصل الخاص بالشعر، يقول بوجود خطب جاهلية تجمع بين الإقناع والإمتاع، ومن ثم كانت تتسم بالجمال الفنى. كل ما هنالك أنها، لعدم شيوع الكتابة بين العرب آنذاك، لم تصلنا لأنها لا تعتمد

على الوزن والقافية، فكان من الصعب على الذاكرة أن تحتفظ بها احتفاظها بالشعر. وهذا الكلام موجود فى محاضرته: "النثر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة" المنشورة فى كتابه: "من حديث الشعر والنثر". ثم إن المنطق يقول بما قلناه من أن الأمر كله أدب، ثم بعد ذلك يكون هذا شعرا، وذاك قصصًا مثلا. ولدينا فى الجاهلية، إلى جانب الشعر، المثل والقصة والخطابة وسجع الكهان لا الشعر وحده فقط. أما إذا قلنا بالشك فى تلك الفنون فقد قال دافيد صمويل مرجليوث المستشرق البريطانى أيضا بالشك فى الشعر الجاهلى كله على بَكْرَة أبيه، كما تابعه طه حسين فأعلن ارتيابه فى معظم ذلك الشعر على الأقل، إن لم يكن فيه جميعه. أى أن هذا باب لا يمكن إغلاقه فى وجه محبى الجدل المولعين بالخصام. ثم إننا لا نقول بأن كل ما وَرَدَنا عن الجاهليين من نثر قد أتانا على صورته الأصلية، إذ إن الذاكرة البشرية لا تستطيع، مهما كانت قدرتها على الاستيعاب والحفظ كالذاكرة العربية قبل الإسلام، أن تحفظ كل شىء لا تَخْرِم منه حرفا حتى لو كان المحفوظ شعرا تساعد موسيقاه وقلة نصوصه على المحافظة عليه أفضل من سواه، فما بالنا بالنصوص النثرية التى تخلو من ذلك العامل المساعد ؟

أما قوله إن الشعر فى صدر الإسلام كان أغزر من النثر، فماذا تراه فاعلا أمام أحاديث النبى عليه السلام وخطبه، وهى تكافئ وحدها عدة

دواوين شعرية من حيث الحجم رغم أنها لا تغطى كل ما قاله النبى عليه السلام فى هذا الصدد كما هو معروف؟ وكذلك لا ينبغى أن ننسى خطب الخلفاء والولاة والقادة العسكريين والعلماء وأئمة المساجد، وما كان القُصّاص يروونه من قصص فى المساجد وغير المساجد، وكتاب "أخبار عَبيد بن شَرْيَة الجُرْهُميّ في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها"، الذى سجل فيه صاحبه ما كان يقع بينه وبين معاوية بن أبى سفيان من حوارات تاريخية. وكان معاوية قد استقدمه ليستمع منه إلى أخبار ملوك اليمن. ويذكر ابن النديم أن عَبيدًا وَفَد على معاوية فسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأمْر افتراق الناس في البلاد، وكان قد استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما سأل، فأمر معاويةُ أن يدوَّن ذلك ويُنسَب إلى عبيد. وعندنا، فضلا عن هذا، ما تركه لنا عروة بن الزبير والزهرى وأبان بن عثمان وغيرهم من كتابات فى السيرة النبوية. ولا ننس قبل كل هذا كُتّاب الدواوين وما كانوا يحبّرونه من رسائل وبيانات رسمية. وهذا كله ليس إلا أمثلة على ما وراءه.

كذلك إنْ قلنا إن الشعر أسبق من النثر الفنى فمعنى هذا أن من كانوا يريدون أوانذاك أن يعبروا عن مشاعرهم ويصوروها بصورة فنية إما أن يكونوا كلهم شعراء، وإما أن يتكلم الشعراء وحدهم ويخرس من لا يتصفون بموهبة الشعر، وكلا الأمرين لا يمكن أن يكون. وأما إن مضينا

خطوة أخرى وشبهنا الشعر بالطوابق العلوية من البيت، والنثر بالطابق الأرضى منه، فلنا أن نقول حينئذ إنه لا بد من إقامة الطابق الأرضى أولاً حتى يمكننا بناء الطوابق الأخرى. وقد قال بذلك الرأى بعض الباحثين كمرجليوث، الذى أكد فى دراسته المشهورة المسماة: "The Origins of Arabic Poetry"، وهى الدراسة التى شكك فيها فى وجود الشعر الجاهلى كله، أن السجع العربى قد ظهر أولا قبل أن يظهر الرجز، وهو أبسط ألوان النظم، ثم تأتى فى النهاية قصائد الشعر كما نعرفها فى الأوزان الأخرى الأكثر تعقيدا. أى أن النثر عنده سابق على السجع، وهذا سابق على الرجز، وذاك سابق على سائر أوزان الشعر. وقد قال بروكلمان من قبله بذات الرأى. ويجد القارئ كلام المستشرق الجرمانى فى مقدمة الفصل الثالث من الجزء الأول من كتابه عن "تاريخ الأب العربى"، وهو الفصل المسمى: "قوالب الشعر العربى". كذلك لا بأس من إعادة القول بأننا فى الشعر أمام فن أدبى أكثر تعقيدا وقيودا من فنون النثر، فكيف يكون ذلك الفن أسبق من تلك الفنون الأكثر سهولة؟

وفى بداءة الفصل الأول من الباب الثانى من كتابه: "الأدب وفنونه" يؤكد د. عز الدين إسماعيل أيضا أسبقية الشعر على النثر، استنادا إلى سبب بيولوجى ونفسى، إذ الشعر تعبير عن الانفعالات كما يقول، على حين أن النثر هو وسيلة التعبير عن الأفكار. وإن الإنسان ليتساءل: ألم

يكن الإنسان القديم يفكر حتى يقال إنه ابتدع الشعر أولا وظل لا يعرف غير الشعر، إلى أن عرف التفكير فابتدع النثر بدوره للتعبير عنه؟ ثم ألا يقبل النثر هو أيضا أن يكون أداة للتعبير عن الانفعالات؟ فماذا يصنع من لا يستطيعون الشعر إذن؟ أيكبتون انفعالاتهم ولا يتخلصون منها فتؤذيهم فى نفوسهم أذى شديدا؟ ثم أليس هناك الشعر التعليمى، وهو يعبر عن الأفكار؟ ولقد فهمنا أن يقال إن الشعر مرتبط بحاجة نفسية رغم تأكيدنا أن النثر هو أيضا مرتبط بهذه الحاجة، كما أن الشعر مرتبط بالأفكار مثلما النثر مرتبط بها، وهو ما سيقوله المؤلف بعد قليل، لكننا لا نفهم كيف يكون الشعر مرتبطا بحاجة الإنسان البيولوجية. أتراه يُؤكَل؟ أتراه يُشرَب؟ أتراه يساعد على التخلص من فضلات الأكل والشرب مثلا؟ فكيف يقال إنه يقوم بحاجة الإنسان البيولوجية إذن؟ والكاتب ذاته لم يوضح ماذا يقصد بهذا، بل ألقى كلمته ومضى وكأنها مسألة بديهية لا تحتاج إلى توضيح أو حِجَاج رغم أنها بكل تأكيد ليست كذلك.

*****

والآن إذا أردنا تناول الحديث عن أقسام الشعر فهناك ثلاثة ألوان رئيسية منه: الشعر الغنائى، والشعر الملحمى، والشعر المسرحى. فأما الشعر الغنائى فهو شعر القصائد الذى نعرفه فى أدبنا القديم والحديث على السواء، وإن كان قد طرأ على أدبنا فى العصر الحديث الشعرُ المسرحىّ،

كما أقدم بعض الشعراء أيضا على نظم الملاحم. وقد ظلت القصائد العربية منذ بداية أمرها إلى بضع عشرات قليلة من الأعوام تُنظَم على بحر من البحور الخليلية الستة عشر، فى عدد من الأبيات يبدأ من سبعة أو عشرة، وقد يطول إلى بضع عشرات منها، وربما إلى ما هو أكبر من ذلك، وإن كان هذا نادرا فى شعرنا بوجه عام. وكان كل بيت ينقسم إلى شطرين، كما كانت الأبيات كلها تلتزم قافية واحدة. وإلى جانب هذا النمط من الوزن ظهر فى الطريق ألوان أخرى كالموشَّحات والمخمَّسات وما إلى ذلك. ثم عرفنا فى العصر الحديث ما يسمى بـ"الشعر الجديد" أو "شعر التفعيلة"، الذى يقوم على نظام السطور لا الأبيات حيث يكون كل سطر من تكرار تفعيلة بعينها تكرارا اعتباطيا: فمرة يكون السطر عبارة عن تفعيلة واحدة، ومرة يكون ستا أو سبعا أو ثلاثا أو اثنتين حسبما يَعِنّ للناظم أن يقف ويستأنف نظمه فى سطر جديد. وأحيانا ما يكون فى القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة. وعلى ذات الشاكلة تفتقر القصيدة التفعيلية إلى نظامٍ قافويٍ معروف، إذ الشاعر حُرٌّ فى أن يُقَفِّىَ متى شاء، وأن يترك التقفية متى شاء، مثلما يمكنه التنويع فى القافية على النحو الذى يشاء.

ومن هنا خَفَتَ نغم القصيدة، وظل يخفت رويدا رويدا حتى مات فى كثير من القصائد فانتفى عنها الشعر، وأضحينا أمام جثث يزعم

أصحابها ومن يرافقونهم من النقاد على هذا العبث والإفساد المزاعم الطويلة العريضة التى تصمّ الآذان. إلا أنها لا تجدى فتيلا إزاء تلك الجثث التى خلت من الحياة والحيوية. فإذا أضفنا إلى هذا ما أصبح ملمحا بارزا من ملامح كثير من نصوص هذا الشعر فى الفترة الأخيرة، وهو الغموض الذى يبلغ حد الاستغلاق، تبيَّن لنا حجم الكارثة التى نزلت بالشعر العربى على أيدى هؤلاء المغرمين بالتدمير والتجريف فى الوقت الذى يملأون الدنيا صياحا بأنهم إنما يعملون على إنقاذ الشعر العربى من المأزق الذى وقع فيه، على حين أنهم هم أنفسهم مأزق هذا الشعر ومصيبته وبلواه، إذ صار الشعر على أيديهم فاقدا للمعنى والوزن والقافية، واقترب فى حالات كثيرة من الحلوسات والبهلوانيات. فإذا اعترضتَ بأن هذا ليس بشعر أجابوك بأن الشعر لم يُخلَق ليقول شيئا، بل ليلعب الشاعر بالكلمات وحسب. ومع هذا تراهم مغرمين غراما عجيبا بإذاعة شعرهم، كما تراهم يتهافتون أشد التهافت على النقاد ليكتبوا عنه وعنهم. وكثيرا ما نرى أولئك النقاد الذين يزعمون أن لغة الشعر ليست للتوصيل ولا للتواصل، وهم يزحرون ويتصببون عرقا فى تفسير ما يقصده الشاعر من معنى، وهذا أكبر دليل على عظم التدليس الذى ينتهجه الفريقان كلاهما فى حديثهم عن فن الشعر. أما فى نصوص هذا الصنف من الشعراء التى ما زالت تقول شيئا

مفهوما فقد انحدرت فى كثير من الأحيان إلى العدوان على قيمنا الخلقية والدينية التى نعتز بها كل الاعتزاز.

نعم قد انتهى الشعر العربى أو كاد أن ينتهى فى أيدى هؤلاء الشعراء إلى طريق مسدود بعد أن قضوا على كل ما هو نضر فيه، فلم يعد له فى معظم ما يكتبون معنى ولا نغم ولا فيه شعور، وأضحى كنشارة الخشب على القارئ أن يمضغها ويتجرعها ويعمل المستحيل كى يسيغها، وهيهات ثم هيهات! لنأخذ مثلا النصوص التالية، وهى مجرد أمثلة تدل على ما وراءها، فهو تيار واحد يدمر ولا يقدم بديلا نافعا:

أدونيس:

كنت في غرفتي البائسة في باريس، أحاول أن أجلس بلادي على ركبتي لا لكي أعالجها كما فعل رامبو مع الجمال، بل لكي أتنشق رائحة خريف يستسرُّ فيها، ولكي أقارنه بوجه الشاعر، وربما لكي أعلنَ حقوقاً أخرى للإنسان لا أزال أتردد في الجهر بها.

طرق على الباب

لا سلاح. لا شيء غير الكتب

هَهْ! مَنْ قال: الحروف لا تحمل سلاحًا؟

الواقع يشقُّ جدل ماركس، وها هيَ الطبقة غيمة ضالة، وها هو الخيال يوشوشنا: "أشك في أننا آخر الأفقِ النباتي. وظني أننا حجارة تلقى في الماء رجمًا لشياطين التراب"

غير أنني لا أزال، منذُ ما قبل ١١ أيلول ٢٠٠١ قبل الميلاد، أتعلم كيف ألون حبري بالرفض، وكيف أضع حيدي من التبوءات في جعبة للهواء تحملها يمامة عاشقة

أذكر: لم تكن القناديل تغار من الكواكب. كان الضوء صديقًا لكلِ شيء، وكانت الألوهة بشرة الكون

ما أحوج شيخوخة الكلام إلى طفولة الأبجدية

إلى ذلك الوقت يجلس الكون باكيًا يمسح دموعه بأجساد الموتى.

<u>محمد الماغوط:</u>

عكازك الذي تتكئ عليه

يوجع الإسفلت

فـ"الآن في الساعة الثالثة من هذا القرن

لم يعد ثمة مايفصل جثث الموتى

عن أحذية المارة"

*****

يا عتبتي السمراء المشوهة

لقد ماتوا جميعا أهلي وأحبابي

ماتوا على مداخل القرى

وأصابعهم مفروشة

كالشوك في الريح

لكني سأعود ذات ليلة

ومن غلاصيمي

يفور دم النرجس والياسمين

محمد عفيفى مطر:

من أى مقلاعٍ يطير النيزك الكونى مشتملاً

بشال حريره النارى وهو يشق فى لحم الظلام

سبيله ويجرر الحبب الدخانى المضىء وراءه

فالأفق طاووس يرفرف فى متاهات الفلكْ:

المجد لكْ

اهبط خفيفاً وانطفئ شيئاً فشيئاً

وانتشر كحلاً يفتق أعين الأحياء والموتى

لكلِ آية مما يخط جناحك المنثور فى

الألواحِ تنبض في جوارح من هلك

أوْ ترفع السُدُف الثقيلة عن بصيرة من يرى الأشكال

تشعب بين صمت الصخر والإزميل

أوْ تَسمع المكنون من سر الغواية

فى كلام الرمل والأمواج والعصف المؤجل

فى السرائر والقلوب

المجد لك

يا أوْل الإيقاعِ فى الفوضى وفاتحة الجمال

فاهبط خفيفًا واسمع:

تُقُبِلَ القربان منك وقربتى رُدَّتْ علىَّ

أخَتان من بطنين حالية وعاطلة

وأنتَ جميلة الثَنتَين لك

وأنا رجيم، والقبيحة لعنةٌ قُدرَتْ علىَّ

فارفع سلاحك نحتكمْ لمن الغنيمة

سوف آخذ ما أشاء كما أشاء

ولأقتلنَّك

حسن طلب:

أَدْرِجْ فِي السجلِ:

المنجنيز النَورج الفالوذج النَجَف البِلاج

النَّارجيل الجوسقَ السّيجارة الجبخانة الزَّاج

الجواليقَ الجرام البِنْج أَجهزة العلاج

الأجزخانة السّرجين جُزء الأوكسجين الصّاج

إجراءات تشجيع التّجارة جودة الإنتاج

جَلْفَطَة البوارجِ تكنلوجيا المجْلخِ الميزاج

جرنال الخواجة والأناجر والطناجر والجراج

وجل ما يحتاجهُ التّسجيل والإدراج

كالجاز والجصّ

الجنيه الجمرك

الزّنجير والمكياجُ

رفعت سلام:

كل دربٍ حرب

كل حربٍ شمس آفلة

كل شمسٍ درس

كل درسٍ صحوة ذاهله

كل صحوة صبوة

كل صبوة هاوية قاتله

في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبله

*****

لحظة صاعقة

لا موت

لا حياة

أيتها المُهْرة المارقة

أنت آني

وانفراجتي إلى الأبد

ساحتي المستباحة

وقتي الزَّبد

كلما أمسكته

فر فارعًا

إلى الجهات الفارقة

ورماني في البدد

واحد

وحيد

طلل ادمي من الغبار القروي

وصرخة عالقة

حلمي سالم:

خذوا الإوزة من عنقي

هنا عصرٌ يسير عكس صناعه اليدويين

على سرير توت عنخ آمون قلت:

أنتِ امرأتي التي كتبها الله لي

جرثومة الرعب أكله

لكنني سأضع قشدة على قشدة

في بقعة مجهولةٍ سنحفظ الشرائط

حيث الباليه الذي اقترحناه على جذعين

خذوا الإوزة من عنقي

ساقاك دلتا صغيرة

فاذهبي إلى المطعم الشعبي في بساطة الأسرى

قال رجل: لماذا تريدون وضع السماء في قفص؟

قالت امرأة : لأن قرطي طائر

*****

وكنت أتحدث مع أحد معارفى ممن يمسكون بالقلم ويكتبون، وكان معجبا بقصيدة الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى: "طَرْدِية" ويُثنى عليها ثناء كبيرا كأنها فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نَظْمُ من الشِّعْرِ أو نَثْرٌ من الخُطَب، فقلت له إن القصيدة رديئة لا معنى لها، فهى أشبه بالأحاجى، ويصعب علىَّ أن أتذوقها، وليس فيها فن. وأنت تعرف أننى فى مثل تلك الحالة لا أوارى ولا أدارى، بل أقول رأيى واضحا صريحا لا جَمْجَمَةَ فيه، وبخاصة أننى أدرك إلى أى مدى قد أفسد الذوقَ الأدبىَّ كثيرٌ ممن يظنون أنفسهم نقادا هذه الأيام. ولكن علىَّ أن أضع القصيدة أولا بين يَدَىِ القراء قبل أن أكرّ عليها بما يجلى رأيى فيها:

هو الربيع كان

واليوم أحدُ

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سواى

قلت: أصطاد القطا

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلدْ

يحط فى حُلمى ويشدو

فإذا قمتُ شردْ

حملتُ قوسى

وتوغلت بعيدا فى النهار المبتعدْ

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب

ولاح لى بريق يرتعدْ

كان القطا

يدخل كاللؤلؤ فى السماء

ثم ينعقدْ

مقتربا

مسترجعا صورته من البَدَدْ

مُسَاقطا

كأنما على يدى

مرفرفا على مسارب المياه كالزَّبدْ

صوتُ نحوه نهارى كله

ولم أَصِدْ

عدوْتُ بين الماء والغيمة

بين الحلم واليقظة

مسلوب الرَّشَدْ

ومذ خرجت من بلادى .

وأول ما ألفت النظر إليه هو الاستغلاق الذى يسربل القصيدة فلا يعطيك فرصة للفهم، ومن ثم لا يمكنك تذوقها، علاوة على خلوها من الفن. ولسوف آتى إلى ذلك بعد قليل. لكنْ أبدأ بالعنوان الذى اتخذه حجازى لقصيدته هذه التى تدور حول محاولة صاحبها صيد القطا، وهو نوع برىّ من الحمام يعيش فى الصحراء، وهذا العنوان هو كلمة "طرْدِيَة". و"الطردية" أرجوزة يخصصها الشاعر لوصف مطاردته للثعالب أو الظباء أو الأرانب البرية أو الطيور وما أشبه. وفى هذه المطاردة يحاول الصياد الإيقاع بالحيوان أو الطائر المذكور، فإذا ما حاول أن يفلت منه بالجرى أو بالطيران أرسل عليه كلبا أو بازِيًا ينقضّ عليه ويمسكه، وهو أمر ممكن لأن كلا من المطارِد والمطارَد يستعمل ذات الوسيلة فى الحركة: الأرجل إن تمت المطاردة فى حالة الحيوان عن طريق الكلاب مثلا، أو الجناح إن تمت المطاردة عن طريق البازى فى حالة الطائر. أما صيد الطير هنا فلا يسمى: "طردية" لأنه متى أحس بالخطر هرب محلقا بعيدا فى السماء مستخدما وسيلة ليست متاحة للشاعر، وهى الجناح، إذ ليس معه بازٍ يمكن أن يرسله وراء الطائر، ومن ثم لا يستطيع مطاردته بل يتركه يمضى وهو يعض بنان الغيظ. فكيف إذن يسمى شاعرنا قصيدته فى صيد القطا: "طردِيَة"، وليس فيها مطاردة؟

كذلك ففى الطردية ينتهز الشاعر الفرصة للتفنن فى وصف كلبه أو فهده أو بازيه أو باشقه أو شاهينه أو صقره الذى يستخدمه فى المطاردة فيتناول، مبهورا مفتونا، أعضاءه ورشاقته وحركاته وانقضاضه على الفريسة وعراكه معها فى شعرٍ بديعٍ يصور لنا طبيعة الحياة وكيف أنها قائمة، فى جانب منها فى أقل تقديرٍ، على الصراع الذى لا يعرف الرحمة، أو القسوة التى لا تترك للتفاهم موضعا . أما هنا فلا شىء من ذلك، بل لا شىء من غير ذلك، إذ الشاعر، كما قلنا، يكتب شعرا مستغلقا غير قابل للفهم ولا للتذوق.

ثم نمضى مع حجازى فنجد أنه يستهلك بعض السطور فى إخبارنا بأن الدنيا ربيع، والجو بديع، وأن المدينة قد خلت من سكانها جميعا لأن اليوم كان هو الأحد، وأن عطرها قد فاح، ثم يقول فجأة إنه قرر أن يقوم بصيد القطا . وعبثا نحاول أن نعرف الداعى لتلك السطور التى حدد فيها الفصل واليوم وخلوّ المدينة من السكان، أو العلاقة بين هذا كله وبين قراره اصطياد القطا . إن العقاد مثلا فى قصيدته الرائعة: "سلع الدكاكين فى يوم البطالة" قد حدد اليوم بأنه يوم بطالة، وذكر أن الناس جميعا قد تركوا المدينة ومَضَوْا فى الخلوات. وهو قد فعل ذلك توطئة للحديث عن السلع التى وجدت نفسها مسجونة فوق الرفوف قد حُرِمَتْ من الحرية، ولم يذكره اعتباطا كما فعل الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى. وأنا أعتقد أن

شاعرنا قد أخذ هذا من العقاد، فالشَّبَه واضح، وهو معجب بشعر العقاد، وحَقَّ له، إذ العقاد شاعر كبير رغم تنطع بعض اليساريين إزاءه للهجوم الصاعق الذى كان يشنه رحمه الله على الفكر الماركسى المتّهافت. إلا أن حجازى لم يستفد من هذا الذى أخذه من العقاد. فشاعرنا الكبير، أى العقاد طبعا، قال ما قاله كى يَخلُص إلى أن الدكاكين قد أُغْلِقَتْ على البضائع فوق رفوفها فشعرت جرّاء هذا بالقيود فثارت وهاجت وماجت وصاحت مطالبة بالحرية، تلك الحرية التى تعرف هى قبل غيرها أنها مفضية بها إلى التهلكة، إذ الحرية هنا معناها أن يشتريها المشترون ويعتقوها من ذلك السجن، ومعروف أن المشترين سوف يستهلكونها فلا يعود لها من ثم وجود. إلا أنها راضية تمام الرضى بهذا المصير ما دامت ستحصل على حريتها، التى تؤثرها على البقاء رهينة الحبس فوق الرفوف رغم أن بقاءها هناك يوفر عليها حياتها. وهو ينطلق من هذا إلى أن الحرية لدى الإنسان قيمة عظيمة لا تَعْدلها قيمة حتى لو كان فى تلك الحرية حتفه. وهذا واضح من موقف الجنين، الذى لو أَخَذْتَ تحدثه من هنا إلى ما شاء الله عن الأذى الذى سوف يلحقه من الدنيا وآفاتها إن هو خرج إلى الوجود وانعتق من قيود الرِّحم وتحاول أن تغريه بالبقاء حيث هو فى الدفء والأمان لم يصغ إليك بل ضرب عُرْض الحائط بما تقول. هذا ما قاله العقاد، ومن الواضح أن ذكره لخلوّ المدينة من سكانها هو فى موضعه

الركين، أما عند حجازى فلا معنى له. كذلك فقد استوحى حجازى، فيما يغلب على ظنى، موضوع طيف الخيال فى الشعر العربى القديم حين تكلم عن القطا الذى يطارده فى المنام، فإذا ما قام من نومه شَرَد.

ولكن لماذا حدد الشاعر الوقت بأنه الربيع بالذات؟ ولماذا حدد اليوم بأنه يوم الأحد؟ أولاَ يستطيع الإنسان الصيد، أو صيد القطا على الأقل، إلا يوم الأحد، وفى فصل الربيع؟ كذلك هل تصاد القطاة بقوس وسهام، وهى الطائر الصغير الضعيف؟ لقد كان العربى يستخدم السهام فى صيد البقرة والحمار الوحشيين مثلا، أما القطاة فلا أدرى كيف يفكر أحد فى اصطيادها بهذه الوسيلة. ولقد كان العرب يصطادون الطيور التى تشبه القطا على النحو التالى كما جاء فى كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة" فى "باب مصايد الطير": "من أراد أن يحتال للطير والدجاج حتى يتحيرن ويُغشَى عليهن حتى يصيدهن عَمَدَ إلى الحلْتيت فدافه بالماء ثم جعل في ذلك الماء شيئا من عسل ثم نقع فيه بُرًّا يوما وليلة ثم ألقى ذلك البُرّ للطير، فإنها إذا التقطته تحيرت وغشيَ عليها فلم تقدر على الطيران إلا أن تُسقَى لبنا خالطه سمن. وإنْ عُمِدَ إلى طحين بُرٍ غير منخول فعُجِن بخمر ثم طُرِح للطير والحَجَل فأكلن منه تحيَّرْن. وإن جُعِل خمر في إناء وجُعِل فيه نبيذ فشربن منه غُشيَ عليهن. ومما يُصَاد به الكراكي وغيرها من الطير أن يوضع لهن في مواقعهن إناء فيه خمر، وقد جُعِل فيه خربق

أسود، والنقع فيه شعير. فإذا أكلن منه أخذهن الصائد كيف شاء. ومما تصاد به العصافير بأسهل حيلة أن تؤخذ شبكة في صورة المحبرة اليهودية المنكوسة ويجعل في جوفها عصفور فتنقض عليه العصافير ويدخلن عليه. وما دخل منهم لم يقدر على الخروج، فيصيد الرجل في اليوم الواحد مائتين، وهو وادع. ويصاد طير الماء بالقَرْعة، وذلك أن تؤخذ قرعة يابسة صحيحة فيُرْمَى بها في الماء، فإنها تتحرك، فإذا أبصرها الطير تتحرك فزع، فإذا كثر ذلك عليه أَنِسَ حتى لربما سقط عليها، ثم تؤخذ قرعة فيُقْطَع رأسها ويُخْرَق فيها موضع عينين، ثم يدخل الصائد رأسه فيها ويدخل الماء فيمشي إليها مشيا رويدا. فكلما دنا من طائر أدخل يده في الماء فقبض على رجليه ثم غمسه في الماء ثم دقّ جناحه وخلاه فبقي طافيا فوق الماء يسبح برجله ولا يطيق الطيران، وسائر الطير لا يمكن انغماسه. فإذا فرغ من صيد ما يريد رمى بالقَرْعة، ثم يلتقطها ويحملها".

كما كانوا يصطادون القطا بالشاهين (أو السوذانق) كما فى الأبيات التالية من حائية الملك العمانى سليمان بن سليمان النبهانى من أهل القرن التاسع والعاشر الهجريين:

ولقد غدوتُ مُسَوِّمًا سُوذانقًا ... بجبال آبهة به ومَراحا

شَهمًا أَحَذَّ القلبِ أشهب ضاريًا ... غرثانَ يَنْتَشِط الكُلَى جَراحا

يعد المطارحَ أخجَنًا عِرْنِينُه ... سلب المناسر يقبض الأرواحا

يرمـي الفِجـاجَ بمقلـتيْ متفقِّـد ـساطٍ أضـاعَ فلـم يـزل مُلْتاحـا

قـد حُـرِّمَ اللـبنَ الحليـبَ، وقـد غـدا أبـدا عليـه دمُ القَنيـصِ مُباحـا

فـترى القَطـاطَ لـدى القُطـاطِ مخافـةً ينجـونَ منـه، ولم يجـدنَ بَراحـا

عِفـنَ الوُكـورَ لكـي تنـالَ بسُـدْفة رزقـا فأصـبحَ رزقهـنَّ ذباحـا

فأصـابَ ثـمَّ ثمانيـا وثمانيـا وثمانيـا أثخـنَّ منـه جراحـا

فمُوشَّـقٌ مـن صيـدِه ومُضهَّـبٌ ومقـذَّرٌ نشـلَ العَبيـطِ شِـياحا

ومضـى كأشـهمِ مـا يكـونُ مظفَّـرًا ندِسًـا يَروقُـك نخـوةً وطِمَاحـا

كذلك كانوا يصطادونه بالشبكة كما فى قول الكميت بن زيد:

قَبضْـنَ بنـا قَـبْضَ القَطـا نُصِـبَتْ لـهُ شِـباكٌ فنَجّـى بَـيْنَ مُقْـصٍ وَقـاطِعِ

وقول قيس بن ذريح مجنون بنى عامر:

كـأنَّ القلـبَ ليلـةَ قيـلَ: يُغـدَى بليلـى العامريـةِ أو يُـراحُ

قطـاةٌ عَزَّهـا شَـرَكٌ فباتـت تجاذبـه وقـد عَلِـقَ الجنـاحُ

ولقد أذكرنى كلام الأستاذ حجازى بما قاله أحد الطلاب الصغار ونحن فى السنة الأولى الثانوية، وكنا ندرس قصيدة النابغة البائية التى يتحدث فيها عن اتباع عصائب الطير لجيش الملك اللخمى أينما ذهب ثقة منها بأنها واجدة طعامها من جثث الأعداء الذين يجندلهم ذلك الجيش، إذ ظن الطالب الريفى الصغير الذى لم ير فى حياته جثة آدمى مطروحة فى العراء تتناشها مناقير الطيور أن تلك الطيور هى العصافير، فهو لم ير

فى حياته نسرا أو عُقَابا أو غير ذلك من الطيور الجارحة، فسخر منه أستاذ اللغة العربية سخرية شديدة، غير واضع فى حسبانه أن الطالب المسكين معذور فى جهله هذا. فماذا كان يكون تعليقه على قوس وسهم الأستاذ حجازى، الذى طوف فى الآفاق ما طوّف وتجاوز السبعين وتنوّر فى عاصمة النور، وأصبح بذلك واحدا من زعماء التّنوير فى بلاد العرب والمسلمين أجمعين؟

ثم ماذا يقصد شاعرنا بـ"احتراق الوقت فى العشب"؟ هَبْه يقصد أن الوقت قد مضى ولم يعد هناك نهار، فهل احتراق الوقت هو الصورة الموحية بهذا؟ ولو سلمنا بالاحتراق، فلماذا العشب بالذات؟ ترى ما دلالته؟ أهو رَصُّ كلام، والسلام؟ أين الحساسية الشعرية؟ إن الحساسية الشعرية شىء، والهذيان اللغوى والتّصويرى شىء آخر. وليس الشاعر مجرد مالئٍ فراغات على الورق، بل هو مبدعٌ خالق. فأين الإبداع والخلق هنا؟ ثم ما علاقةً البرق المرتعد، ولا أدرى لماذا يرتعد، بالقطا عند ظهوره فى اللوحة؟ وكيف ينحل القطا لؤلؤا ثم ينعقد بعد ذلك؟ أترى الشاعر يريد أن يقول إن القطا كان فى بدء ظهوره متفرقا، كل قطاة تطير متباعدة عن الأخرى، ثم تَقَارَبَ وأصبح سربا، فكأنه حبات اللؤلؤ كانت متناثرة ثم نُظِمَتْ فى سلك فأصبحت عقدًا؟ لكن هل ما قاله حجازى هو السبيل إلى التعبير عن هذا المعنى؟ وهل هذه صورة موحية؟ إن هذا تشبيهٌ

شكلىٌّ محض ليس فيه شىء آخر، ومن ثم يمكن أن يقوم مقامه أى تشبيه آخر ما دامت المسألة تشبيه شكل بشكل ليس إلا .

ومثل تلك الصورة عبثيةً وخلوًا من الإيحاء بل خلوًا من المعنى ذاته قوله إن القطا كان يرفرف على مسارب المياه كالزَّبد . هل القطا أبيض اللون كالزَّبد ؟ وهذا، بالمناسبة، هو السبب فى أنه قد شبَّه القطا من قبل باللؤلؤ. إنه بياض اللون. والقطا ليس أبيض اللون، بل هو، كما ذكر ابن قتيبة فى كتاب "المعانى الكبير فى أبيات المعانى"، ضربان: الكُدرِىّ والغطاط. فالكدرى ما يكون أكدر الظهر، أسود باطن الجناح، أصفر الحلق، قصير الرجلين، في ذنبه ريشتان أطول من سائر الذنب، والغطاط ما اسودّ باطن أجنحته، وطالت أرجله، واغبرّت ظهوره غبرة ليست بالشديدة، وعظمت عيونه. وواضح أن الشاعر لا يعرف شيئا عن محور قصيدته، وهو القطا، الذى سوف نرى بعد قليل أنه لا يمكن الإمساك بدلالته فى القصيدة ولا بالسبب الذى حدا بالشاعر إلى اختياره دون غيره من الطيور لنظم قصيدته فيه. وواضح أيضا أن الشاعر قد اختلط الأمر عليه فجاء كلامه لا عن القطا، بل عن النوارس، إذ النوارس لا القطا هى التى تصلح هنا لكونها بيضًا، وكله عنده صابون. وعلى أية حال فالقطا طائر صحراوى لا علاقة له بالبحار ورغوتها . كما أن المسارب المائية لا يمكن أن تكون لها تلك الرغوة، إذ لا أمواج لها يمكن أن تثور وترغى.

ولا يقولن قائل إن الشاعر إنما ينظم شعرا ولا يكتب دراسة علمية حتى تأخذ عليه أنه يجهل كل ما يتعلق بالقطا . نعم لا ينبغى أن يقول قائل هذا الكلام لأن جهل الشاعر المطلق بموضوعه قد أفسد كل شىء، ولم يعد فى القصيدة شىء مستقيم، وبخاصة أن القطا هو محور القصيدة. فإذا كان كل ما يذكره الشاعر عن القطا خطأ فى خطإ فى خطإ، فما الذى تصلح له القصيدة إذن؟

ولقد تذكرت ما اعترض به إبراهيم اليازجى على عنترة حين وصف الذباب وهو يغنى فى حديقة غبَّ المطر، إذ توهم أن غناء الذباب يصدر عن فمه، على حين أن الصوت الذى يصدر عنه إنما مبعثه اهتزاز أجنحته فى الهواء، وهو ما يستلزم أن يكون الذباب فى حالة طيران فى الجو لا واقفا على أغصان الشجر مثلا فيستطيع حَكَّ ذراعه بذراعه لأن الذباب لا يستطيع ذلك الحكّ أثناء الطيران. وهذا الانتقاد منقول عن كتاب المرحوم أحمد تيمور باشا من كتابه: "أوهام شعراء العرب فى المعانى". وقد انبريت للرد على اليازجى بالقول بأنه حتى لو صح ما يقول فإن الصورة التى افترعها عنترة هى من الروعة والفتنة والسحر بحيث تغطى على ما سقط فيه من خطإ، إذا كان هذا خطأ، إذ اليازجى إنما يحاول فى بيت عنترة تفصيص الشعرة كما يقولون. والصورة المشار إليها هى صورة الأجذم الذى انكبّ على الزناد يحكه كى يقتدح منه الشرر،

تلك الصورة التى بلغت من روعتها أن أنطقتْ ناقدا فحلا عملاقا كالجاحظ (فى كتاب "الحيوان") فهتف معجبا بها أيما إعجاب، وهو ما صنعه غيره من النقاد أمامها، وآخرهم فيما أعرف هو د. نجيب البهبيتى حسبما ذكرتُ فى كتابى: "عنترة بن شداد- قضايا إنسانية وفنية"، فضلا عنى أنا، إن كان لى أن أعُدّ نفسى ناقدا يتذوق ويفهم، أو بالأحرى: يفهم ويتذوق، ما دام التذوق مترتبا على الفهم لا العكس، وإن كانت الواو لا تفيد ترتيبا. أما الأستاذ حجازى فلم يأت فى قصيدته بشىء: فلا هو قدم لنا لوحة كاملة، ولا هو أمدنا بصور جزئية فاتنة، ولا هو أعطانا معنى مفهوما، ولا هو أحسن تناوُل ما تناوله: بل جاء كل ما لمسته يداه فاسدا مضطربا غامضا بل مستغلقا، فكان الفرق بينه وبين عنترة كفرق السماء من الأرض. وهذا لو كانت ملاحظة اليازجى سليمة. وهذه عبارة البهبيتى، وهى متاحة لمن يطلبها فى كتابه: "تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى"، الذى وصف فيه ما صنعه عنترة بأنه "صورة رائعة يلتزم فيها الشاعر الحقيقة لا يعدوها، ولكنه فى هذا الالتزام يخرجها إخراجا يجعلها من أصفى أنواع الشعر ومن أسمى ما تطمح إليه شاعرية شاعر. صور خلوّ الذباب بالروضة، وأسمعنا طنينه فيها، وأبى إلا أن يُفيض عليه من جمال نفسه هو فجعله غناءً. ولم يجعله أى غناء، بل غناءَ سكرانَ يترنح. ثم صور حركته تصويرا لا يخرج عن الطبيعة أقل خروج،

وهى حركة يعرفها من تابع الهوامّ فى حركاتها حول المياه فى الرياض، فخرج الوصف أمينا واقعيا يتّصل بالحقيقة. ثم إن هذه الصورة فى الواقع تعبير جليل عن ذلك القدر من الانفعال والطرب يأخذ بنفس من خلا فى مثل هذه الروضة، وبقلبه من الشاعرية الفياضة بعض ما أودعه الله قلب عنترة". والحق إن فى عبارة الدكتور البهبيتى لنفحات من الشعر. وحق لمن يفتتن بتلك الصورة البديعة الشادهة ويكتب عنها بهذه الطريقة أن تهب على حديثه من شعر الشاعرين مثل تلك النفحات.

أما قول الأستاذ حجازى إن القطا، حين كان يهوى من السماء، كان يسترجع صورته من البَدَد فلا أحقق له معنى، مثلما لا أحقق معنى لقوله إنه عند صعوده من الماء كان يصعد بلا جسد، ومثلما لا أحقق معنى لقوله إنه هو، أى الشاعر، كان يعدو بين الماء والغيمة أو بين الحلم واليقظة. إن هذا كله، كما قلت، هذيانٌ لغوىٌّ لا أكثر. والشاعر الحق حين ينظم شعره إنما يكون فى حالة صحو برغم النشوة الهائلة التى تلفه وتستولى عليه أثناء ذلك. وواضح أيضا أن الماء والغيمة يقابلان الحلم واليقظة، ولكن كيف يكون هذا التقابل؟ الله وحده هو الذى يعلم. لقد قال لى الصديق المذكور إن هذا العَدْو دليل على الحيرة بين الحسى والمعنوى، أو بين المثالى والواقعى. فأين الحسى هنا، وأين المعنوى؟ وأين المثالى هنا، وأين الواقعى؟ هل الماء هو الحسى والواقعى؟ أم هل الغيمة؟ وهل الحلم هو

المعنوى والمثالى؟ أم هل اليقظة؟ الحق أن هذا إنما هو مجرد رَصّ كلمات بعضها بجوار بعض لا أكثر. ثم يختم حجازى القصيدة بأنه منذ خرج من بلاده لم يعد، وأنه قد سُلب الرشد. ترى لم سُلب الرشد؟ ولماذا لم يعد إلى بلاده منذ خرج منها؟ وأين ذِكْرُ بلاده وخروجه منها قبل ذلك؟ لا يَقُل أحد إنه كان قد خرج من المدينة، فالمدينة لا يمكن أن تكون هى بلاده، بل مجرد جزء منها لا غير، وإلا ما قال إن الناس قد تركوا المدينة يوم الأحد وخرجوا كلهم، وبقى هو وحده فيها، فالناس لا يتركون كلهم أوطانهم على هذا النحو.

وقبل ذلك كله إلام يرمز القطا، هذا الذى تكرر ذكره فى القصيدة ما لا أدرى كم من المرات ولم يتكرر غيره فيها مثله، فهو مفتاح القصيدة على رأى النقاد الحداثيين؟ قال صديقى المتحمس للقصيدة تحمسا شديدا إنه ليس أمامنا إلا التخمين. فقلت له: وهل نحن فى أحاجٍ وفوازير؟ ثم قال: إن من الممكن أن نرى فى القطا إشارة إلى ذكريات الشاعر. فأجبته بأن الذكريات تسكننا ولا يفكر أحد أن يبحث عنها خارج ذاته، فضلا عن أن يصطادها. ثم هل يصح أن يقال إن الإنسان يتسلح بقوس وسهام كى يستعيد ذكرياته؟ إن من شأن القوس والسهم أن يهلكا القطا، الذى تقول يا صديقى إنه يرمز إلى الذكريات. فقال: من الممكن القول بأنه يرمز إلى الأمل. فكان ردى: وهل يحتاج الأمل إلى أن تخلو المدينة، أيا كانت

دلالة المدينة هنا، من الناس وأن يكون اليوم هو يوم الأحد حتى يبحث الإنسان عن آماله ويعمل على تحقيقها ؟ ثم قال: إن من الممكن أن يكون القطا تجسيدا للذات المغتربة. فقلت له بدوري: واضح أنك قد وضعت نصب عينيك منذ البداية أن يكون للقصيدة معنى، وإلا فكيف يكون القطا رمزا على الذكريات والأمل، وفى نفس الوقت رمزا على الذات المغتربة، وهذان غير تلك؟ وعلى كل حال فالقطا لا ترتبط فى الوجدان ولا التراث العربى بشىء مما تقول مثلما يرتبط الغراب مثلا بالشؤم والبين، أو الحمامة بالدعة والسلام، أو العصفور بالنزق والطيش طبقا لقول الشاعر العربى: "أجسام البغال، وأحلام العصافير"، أو العصفورة (لدى المصريين المعاصرين) بإفشاء الأسرار وتبليغ الأخبار كما فى قول أحدنا لطفله حين يعلم عنه سرا كان يخفيه ويستغرب كيف علمه رغم ذلك: "العصفورة هى التى قالت لى ذلك"، أو كما ترتبط البومة عندنا بالخراب، وعند بعض الأمم الأخرى بالحكمة. كما أن القطا لا يرتبط بالربيع مثلما يرتبط السُّمَانَى بالخريف مثلا على ما هو مذكور فى عنوان رواية نجيب محفوظ المعروفة على سبيل المثال. بل إن القطا لا يشغل موضعا أى موضع فى الذاكرة المصرية كأبى قردان مثلا أو أبى فصادة أو الهدهد أو الحمام أو اليمام أو الكروان أو الحدأة أو الغراب. وأنا متأكد أنه لا أحد من قراء القصيدة، إن كان قد قرأها من القراء عدد ذو بال، يعرف القطا، وربما لم يسمع به قط،

اللهم إلا إذا كان على علم واسع بالأشعار والأمثال العربية القديمة حيث يجد مثلا تشبيه المرأة الحيية فى تهاديها بالقطاة كقول عمر بن لجأ:

نـواعمَ يَسـبِينَ الغـويَّ، ومـا سَـبَى ... لهـنَّ قلوبًـا إذ دنـا وتخلّبـا

وصـوّرهنّ اللهُ أحسـنَ صـورة ... ولاقـينَ عيشًـا بـالنعيم ترَبّبـا

قصـارَ الخطـى تمشـي الهُوَيْنـا إذا مشـت ... دبيـبَ القطـا بالرمـل يَحْسَـبْنَ لعِبـا

وحيث يعرف للعرب قولهم فى الأمثال: "لو تُرِك القطا ليلا لنام"، أى لا بد أن يكون قد حدث أمرٌ جَلَل، وإلا ما استيقظ القطا من نومه، إذ هو لا يطير ليلا، أو ذلك المثل الآخر: "إنه لأَصْدَقُ من قطاة"، أو المثل الذى يقول: "أَهْدَى من قطاة"، لأنها تعرف طريقها فى الصحراء جيدا، أو قولهم فى مَثَلٍ خامس: "أقصر من إبهام القطاة"، أو قولهم فى سادس: "دَعِ القطا يَنَمْ"، ومعناه كما نقول بالعامية المصرية: ابعد عن الشر وغَنِّ له. والقطا، كما سبق القول، طائر يعيش فى الصحراء لا فى الريف ولا فى المدن، ولهذا وصف بعضهم مفازة فقال: "هى غبراء الجوانب، مجهولة المذاهب. تقطع المطا، ويحار فيها القطا". وقالت ليلى الأخيلية:

وداويـةٍ قفـرٍ تحـارُ بهـا القطـا ... تخطيتُـها بالناعجـات الضـوامرِ

ولها أيضا:

وصـحراء مَوْمـاةٍ يحـارُ بهـا القطـا ... قطعْـتُ علـى هـول الجنـان بمنسـرِ

ولعروة بن أُذَينة:

هــذا، ومهلكــة تــرقصُ شمسهــا ‏ كــالرَّجْع في رَهَــجِ الوديقــة آلهــا

غــبراءُ ديمــومٌ يحــارُ بهــا القطــا ‏ عُصَــبًا يفــرّقُ بعــدهُ أرســالها

كذلك ساق صديقى ما كان قد قرأه لدى واحد من النقّاد له كتاب عن الشاعر، وهو أن القطا "نوع من النشاط النفسى يريد الشاعر أن يتحدث إليه" . فضحكت صائحا: الله أكبر! أى تفسير أو تأويل للشعر هذا؟ وما علاقة القطا بالنشاط؟ وأين الدليل على أن هذا هو معناه؟ إن تخميناتك يا صديقى، رغم تعسفها وتخبطها ولامنطقيتها، لأرحم من هذا الكلام الذى لا رأس له ولا ذنب. هذه أول مرة نرى إنسانا يحاول أن يصطاد النشاط. وبأى شىء؟ بالقوس والسهام! والحمد لله أنه لم يقل إنه سوف يصطاده بالمسدس! وهى أول مرة أسمع أن الإنسان يريد أن يتحدث إلى النشاط. ولقد قرأت ما تقوله من كلام ذلك الناقد منذ أيام واستخففته استخفافا شديدا. وأذكر أنه قد عاد بعد ذلك بأسطر معدودات وأوّل القطا (نعم، القطا ذاته) بأنه "طائفة من الرغبات والمشاعر المكبوتة" . يعنى أن القطا فى خلال ثلاثة أسطر قد تحول بقدرة قادر من "نوع من النشاط النفسى يريد أن يتحدث الشاعر إليه" إلى "طائفة من الرغبات والمشاعر المكبوتة" . كيف؟ الله وحده أعلم. وفيما بين هذا وذاك قال عنه إنه، أى القطا. "سوف يستمر معنا بشكل محير" . يعنى: لا

هو نوع من النشاط النفسى ولا طائفة من الرغبات والمشاعر المكبوتة.
ولقد مضى الناقد فقال إن رغبة الشاعر فى اصطياد مشاعره يدل على أن تلك المشاعر لم تكن واضحة تماما. ترى هل رأيت، بالله عليك أيها الصديق، أنت أو غيرك من يريد اصطياد مشاعره ورغباته؟ إن المشاعر والرغبات موجودة فى داخلنا وليست خارجة عنا حتى نفكر فى اصطيادها. أما إذا كان لا بد من صيد واصطياد ما دام الشاعر مغرما بهذا كما هو واضح، فإنها هى التى تصطادنا لا العكس، إذ تعمل على أن توقعنا فى حبائلها. أليس كذلك؟ ثم كيف يفكر الإنسان فى اصطياد رغباته ومشاعره وهى غامضة غير واضحة له؟ إذن فماذا يصطاد؟ وعلى أية حال فقد عاد ناقدك اللوذعى فقال إن القطا "نوع من حديث النفس". يعنى: لا هو طائفة من الرغبات والمشاعر ولا هو نوع من النشاط النفسى. ليس ذلك فقط، فقد عاد الناقد الهمام للمرة الرابعة فقال إن القطا "أشبه باللاشعور السعيد بمعنى ما". ولاحظ أنه كان قبل قليل طائفة من الرغبات والمشاعر غير الواضحة. ولكنه الآن لم يصر واضحا فحسب، بل أصبح سعيدا. ثم عاد الناقد فى نهاية المطاف فقال إن القطا "يمكن أن يومئ إلى إنسان عربى يشتبه ضعفه وقوته أو يشتبه وهمه وعلمه". هل فهمت أيها القارئ شيئا؟ لقد أصبح النقد الأدبى على يد بعض من يُسَمَّوْن: "نقادا" سداح مداح، فلا ضابط ولا رابط، وما عليك

إلا أن تقول أى شىء يطقّ فى رأسك دون مبالاة بمنطق أو قانون أو ذوق أو حساسية.

كذلك ذكر ناقدنا أن العطر فى القصيدة إنما كان موجودا فى الحلم. وهذا خطأ، إذ نصت القصيدة على أن الشاعر قد شمه حين وجد نفسه وحيدا فى المدينة ففكر فى اصطياد القطا. أى أنه كان موجودا فى اليقظة لا فى الأحلام السابقة على ذلك اليوم، تلك الأحلام التى كان كثيرا ما يطارده فيها القطا، فإذا ما حاول الإمساك به شرد. ثم قلت لصديقى: لقد سبق أن قرأتُ ذلك النقد، وهو ليس نقدا على الإطلاق، بل هلاوس يبدو هذيان القصيدة بجانبها عقلا متزنا ومنطقا متماسكا رغم أنه ليس بالهذيان البسيط الهين. ومن هذه الهلاوس أيضا، وكل ما فى ذلك الكتاب هو من ذلك اللون العجيب من الهلاوس، قوله إن "الزَّبد" أشبه ما يكون بالعطر القديم وبرائحة الإنسان. هل فهمت يا صديقى، وأستحلفك بالعزيز الجبار أن تصدُقنى القول رغم اختلافى معك، شيئا من هذا العبث؟ بل قل لى، بالله عليك وبحق الصداقة التى بيننا، كيف تُشبه رائحةُ العطر القديم رائحةَ الإنسان حتى يعطف هذه على تلك بوصفهما شيئا واحدا فى الصورة المذكورة آنفا! وهل للإنسان رائحة ملازمة لا تتغير حسبما يُفهَم بكل وضوح من هذا السخف المسمى نقدا؟ إن للإنسان روائح تتعدد تعدد حالاته كما هو معروف، لكن تلك الروائح لا يمكن أن تشبه رائحة

العطر أبدا، ولا أظن أن هناك من يجادل فى هذا . ثم قلت له: يا صديقى، أتذكر إذ كنت دائما تقول لى إن الشاعر لا ينظم قصيدته ليقول لنا شيئا، بل ينظمها والسلام؟ فكيف نسيت هذا الذى كنت تردده على مسامعى دائما كى تفهمنى أننى، حين أبحث عن معنى فى القصيدة، إنما ألزم الشاعر بما لا يلزمه بل يلزمنى أنا وحدى ما دمت أصر على البحث فى القصيدة عن معنى؟ وافترقنا أنا وصديقى دون أن نتفق. أما أنا فلست أستطيع أن أفهم القصيدة ولا أن أتذوقها رغم رغبتى الشديدة فى أن أفيد مما قاله لى صديقى. إنها، والحق يقال، هذيان لغوى، وأنا لا يمكننى فهم الهذيان، فضلا عن تذوقه، فلا فكرة ولا صورة ولا عاطفة ولا لغة متميزة. باختصار: لا شىء يمكن أن يخرج به القارئ من هذا الكلام الذى يريد صاحبه إقناعنا بأنه شعر، وما هو بشعر ولا بشىء ينتمى إلى عالم المعنى والشعور.

*****

ولسوف أقف الآن عند نموذجين مما يسمى بـ"قصيدة النثر": فأما أولهما فهذا النص لأدونيس:

"المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسدٌ يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة
جسدٌ يبدأ الطريق
بين إيقاعه والقصيدة
عابرًا آخر الجسور
. . . وقتلت المرايا
ومزقت سراويلها النرجسية
بالشموس ابتكرت المرايا
هاجسًا يحضن الشموس وأبعادها
الكوكبية.

ويلاحظ القارئ على الفور أنه لا ترابط بين الجملة والجملة التى تليها، بل ولا بين الكلمة والكلمة التى تجاورها فى ذات الجملة، ومن ثم فلا معنى لأى شىء فى هذا الكلام. إن أدونيس أشبه بمن يدلق على الأرض سطلا مملوءا بالكلمات لتذهب كل كلمة فى اتجاه ثم تستقر الكلمات فى النهاية دون أن تكون بين الكلمة والتى بجانبها أية علاقة سوى أنها صارت جارة لها بالمصادفة المحضة!

وأما المثال الآخر الذى يبين لنا مدى التفاهة والسطحية المتغلغلة فى كثير من نماذج ما يسمونه: "قصيدة النثر"، فهو لمنذر المصرى، الذى لا أعرف عنه شيئا:

هنا أسكن

ما رأيك لو ترى

ما أُلصقَه البارحةَ على زجاج نافذتى؟

وستقدم عمتى لنا

كوبين من الليمونادة المثلجة

أهلا وسهلا

أهلا وسهلا

إن أنصار "قصيدة النثر" يستندون إلى أن الأجناس الأدبية لم تعد متمايزة فى عصرنا كما كانت من قبل، ومن ثم انماعت الحدود بين الشعر والنثر. ثم إن تلك القصيدة، حسبما يقال، إنما تهدف إلى إحلال الرؤيوية (أى صوت اللاشعور) محل خطابية القصيدة التقليدية. . . إلى آخر ما يرددون. وفاتهم أن الحدود لم ولن تنماع بين الأجناس الأدبية بهذه الطريقة التى يمارسونها، وإلا لعدنا فى الأدب إلى ما يشبه عَمَاء الهَيُولَى القديم. ثم إن الخطابية المشار إليها لا توجد فى كل الشعر المسمَّى بالتقليدى، بل فى بعض قصائد المديح والفخر وما إليها فقط، وإلا فهل فى شعر ابن أبى ربيعة وجميل وقيس بن ذَرِيح، وعينية أبى ذُؤَيب الهُذَلىّ، ولامية الحُطَيْئَة: "وطاوِى ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرْملِ"، ورائية بشّار، وخمريات أبى نواس، وزهديات أبى العتاهية، ومرثية ابن الرومى فى ابنه محمد، وداليّته فى

وحيد المغنية، وندَميات ديك الجن، وقصيدة الحُمّى للمتنبى، ورثائه لخَوْلة الحَمْدانية، وأبيات ابن خفاجة فى الجبل، ونونية ابن زيدون، ومئات ومئات بل والآف والآف من قصائد الشعر القديم. هذه الخطابية المفتراة التى تذكرنا بقميص عثمان؟

ثم ما دخل الشعر التقليدى هنا. والقصيدة النثرية إنما خرجت، كما رأينا، من عباءة الشعر المرسل والمنثور والحر؟ وهل الخطابية معيبة فى كل الحالات والأوقات؟ أليست هناك لحظات فى تاريخ الفرد والأمة تملى عليه إملاء أن يكون جهير الصوت بل مجلجله؟ إن هذه كلها تَعلاتٌ لا معنى لها. وعلى كل حال ليس البديل عن الخطابية هذا الكلام الفاتر المكون فى كثير من نماذجه من أمشاج لا قوام لها، ودعنا الآن مما فى بعض النماذج الأخرى من تجديف فى حق المولى سبحانه وعدوان مستفز على أخلاق العفة والحياء.

والواقع أن هذا الهجوم الأرعن على ما يسمونه: "الخطابية" يذكرنا بما سماه محمد مندور فى كتابه: "الميزان الجديد" بـ"الشعر المهموس" وطنطنته الشديدة به، وكأن الحياة كلها همس ونجوى، لا تطاحن فيها ولا قتال وعرق ودمار وعدوان ينبغى التصدى له. وبطبيعة الحال فإن التصدى لا يمكن أن يكون بالهمس والتفتُّت! والعجيب أن من النماذج التى ساقها للتدليل على صحة ما يذهب إليه قصيدة "أخى" لميخائيل

نعيمة، وهى قصيدة تغلب عليها الانهزامية اليائسة بما تشيعه من ثقافة الرضا بما يصنعه بنا وبأوطاننا مجرمو الدول الغربية والاكتفاء بدور العجز والاستسلام والانصراف فى ذلة وصمت إلى دفن موتانا الذين سقطوا فى الحرب العالمية الثانية دفاعا عن مصالح أولئك القتلة واللصوص عديمى الضمير دون أن يكون لنا فى تلك الحرب ناقة ولا جمل، وإنْ بَطَّن الشاعر هذا الضعف واليأس بشىء من التهكم على أوضاعنا لا يمكنه غسل ما رسخته القصيدة فى النفوس من عجز وهوان. لقد كان أحرى بالشاعر أن يشعل الأرض نارا تحت أقدام المحتلين وينزل من السماء صواعقَ على رؤوسهم ويعمل بكل سبيل على استنهاض الهمم الخائرة والعزائم الفاترة عند العرب ضد مُذِلّيهم وناهبى أوطانهم وممزقى أواصر الأخوة بينهم وجامعى عصابات الصهاينة من كل فج ليقيموا لهم دولة فى قلب بلادهم، بدلا من هذا التهافت والضعف المخزى الذى يسربل القصيدة من أولها إلى آخرها، ثم يفرح مندور بها وكأنه عثر على كنز نفيس.

ومقطع اليقين أنه ليس للدعاوَى المتعلقة بقصيدة النثر من معنى إلا أنه باستطاعة أى إنسان أن يكون شاعرا، وشاعرا عبقريا أيضا، ما دام الشعر قد تخلص من وزنه وقافيته، وانحط إلى هذا الدرك الأسفل من التفاهة والهذيان، وأضحى من الهوان بهذا المكان! ترى هل يعجز أعرى الناس من موهبة الأدب والشعر عن تأليف مثل هذه السخافات

والهلاوس؟ ولقد انتشر الآن ذلك النوع من الكتابة بين شباب الأدباء السطحيين الخالين من المواهب لسهولته وخلوه من قيود الإيقاع وأسلوبه الواهن وعدم تعمقه فى الغوص على أى معنى أو إحساس، وهذا إن كان هناك أصلا معنى أو إحساس.

إن عنصر الموسيقى فى الشعر هو من العناصر الجوهرية التى لا يكون الشعر شعرا بدونها . وعبثا يحاول المسفسطون إيهامنا بأن الموسيقى ليست بذات أهمية، وأن الشعر يظل شعرا حتى فى غيابها . وهى دعوى أشبه شىء بأن يقول قائل إن البيت يظل بيتا حتى لو لم يكن له جدران أو سقف، أو إن الإنسان يظل إنسانا حتى لو لم يكن له رأس أو جذع. إن البيت فى هذه الحالة لا يعود بيتا، والإنسان لا يظل إنسانا، بل يصير كائنا آخر مختلفا . وليست الموسيقى شيئا مجتلبا يُلصَق بالقصيدة، بل هى جزء منصهر مع بقية أجزائها، وتأثيرها تأثير خطير. ويمكن، مع الفارق، التعرف إلى ذلك التأثير إذا قارن السامع بين أغنية تغنيها إحدى المطربات المبدعات تصاحبها الآلات الموسيقية فى لحنٍ وضعه لها أحد كبار الملحنين وبين ذات الأغنية تُقرَأ عاريةً من الغناء والتلحين جميعا . إن الفرق حينئذ لهو فرق السماء من الأرض. ومن العبث أن يحاول السوفسطائيون إقناعنا، أو بالأحرى إيهامنا، بأن الأمر ليس كذلك وأنه لا فرق بين الأمرين، ودعك مما يعمل على أن يُدخل فى رُوعنا أن الشعر بدون وزن وقافية

أفضل منه بهما. فهذا خُرْقٌ محض، أعاذنا الله منه ومما يجرّه على حياتنا هذا الخُرْق! إن الموسيقى تخلق للقصيدة جوا عجيبا يعبّد الطريق إلى قلوبنا تعبيدا أمام ما تتضمنه من معانٍ وأخيلةٍ وأحاسيسَ، ويضفى عليها سحرا وفتنة. فإذا أضيف إلى الوزن والقافية وسوسة السّينات أو قرْع العَيْنات أو جَرْش الجيمات أو بَحَح الحاءات أو صفير الصادات أو مدات حروف العلة أو تجاوب كلمة أو عبارة معينة فى البيت الواحد أو فى عدة أبيات متالية أو متقاربة، أو رنين السجع أو الجناس أو الطباق أو الموازنة أو رد العجز على الصدر مثلا، وجاء كل هذا فى موضعه المناسب وصرّفته يدٌ صَنَاعٌ كان السحر أعظم، والفتنة أبلغ وأعجب. الواقع أن شعرا بدون وزن وقافية، إن صح تسميته فى هذه الحالة شعرا، وهو لا يصح ولا يمكن أن يصح، هو كالأرض الجرداء مقارنةً بالروض النضير تصدح فيه الطيور ابتهاجا بمقدم الربيع الجميل، وقد هب عليه النسيم العليل.

خذ مثلا قول المتنبى:

وَمِن جاهِلٍ بي وَهُوَ يَجْهَلُ جَهْلَه ... وَيَجْهَلُ عِلمي أَنَّهُ بِيَ جاهِلُ

حيث نحس الجهل مجسّما جرّاءَ تكرار الشاعر للكلمات المشتقة من مادة "ج هـ ل"، إذ تكاد تلك الكلمات تسد الأفق على القارئ أينما نظر فلا يجد حوله إلا الجهل. أو قوله من نفس القصيدة:

فَتَقَلْقَلَتْ بِالهَمِّ الذي قَلْقَلَ الحَشَا ... قَلاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ

حيث تتتالى القاف واللام المقلقلتان قلقلة طبيعية بجرسهما ذاته، وهو ما يريد الشاعر بثه فى نفوسنا . أو قول البحترى فى سينيته البديعة حين ذهب مغاضبا حزينا قد استولى عليه اليأس بعدما شاهد الموت بأم عينيه فى معية الخليفة العباسى المتوكل حين انقض عليه ابنه المنتصر وأعوانه وقتلوه هو ووزيره الفتح بن خاقان، وكاد أن يضيع البحترى معهما لولا لطف الله، إذ يقول فى أولها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي ... وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

وهو البيت الذى تتردد فى جنباته حرف السين (ومعه الصاد) بوسوسته العجيبة التى لا أحسبنى أخطئ إذا قلت إنها تلائم ما كان الشاعر يحسه آنئذ من وحشة وخوف فى عزلته البعيدة عن دار الخلافة، وكأنه يناجى نفسه ويوسوس لها بما يريد . أو قول إبراهيم ناجى فى مفتتح قصيدة "العودة"، التى لا أظن أن يجد القارئ لها نظيرا فى الشعر: العربى منه والعالمى على السواء:

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحًا ومساء

حيث يمكن القول بأن هذه المدات التى تأخذ علينا السبيل أينما اتجهنا توحى بطول ما أنفق الشاعر من وقت فى الطواف حول كعبته والصلاة عندها فى الصباح والمساء على السواء لا يتوقف عن ذلك

لحظة. أما ألوان المحسنات البديعية التى تزيد القصيدة إيقاعا فوق إيقاع فلا أجد قصيدة تظهر فتنتها وروعتها أحسن من نونية ابن زيدون التى تقطر ترفا وعبقرية وحبا وألما وزهوا وفخرا وخوفا وتوجسا معا، وما من مرة قرأتها إلا أحسستها تهصر قلبى هصرا. والحق أننى لا أتصور وجود قصيدة تضاهيها فى حسن تصرف مبدعها بتلك المحسنات وازديادها بها جمالا وإبداعا على ما لها من الجمال والإبداع. ولنجتزئ منها بتلك الأبيات، وكل أبياتها فى الواقع قد بلغت غاية السموق التى ليس بعدها من غاية. وإنى لأستعجب كيف انقلبت ولادة على الشاعر الوزير الشاب ناظم تلك الدرة العبقرية، التى هى أغلى من كل مهر وأعظم من أية هدية يمكن أن تخلب لب فتاة مثلها، أو كيف بقيت، وقد كانت مثالا للجمال البديع ببياض بشرتها وسبائك شعرها الذهبى وزرقة عيونها وأناقة ملابسها وأرستقراطية ثقافتها ورقة ذوقها وترف سلوكها، وفوق ذلك كله شرف نسبها (أليست بنت الخليفة؟) دون زواج إلى آخر عمرها الذى تجاوز الثمانين رغم وقوع كبار القوم فى غرامها وتدلههم فى هواها؟ ألا إنه للغز كبير من ألغاز القدر والتاريخ التى لا يمكن فهمها ولا تفسيرها. يقول ابن زيدون فى ولادة رافعا إياها إلى مرتبة تقصر عنها كل المراتب، فقد جعلها فردوسا من فراديس الجنان، كما جعل تحيتها على البعد كفيلة بأن

ترد عليه الحياة، فضلا عن أنها مخلوقة من مسك، على حين خُلق جميع الناس من طين:

بِنتُم وبِنّا، فما ابتلّتْ جوانحنا ... شوقًا إليكم ولا جفّت مآقينا

نكادُ حين تناجيكم ضمائرنا ... يقضي علينا الأسى لولا تأسّينا

حالت لفقدكمُ أيامنا فغدتْ ... سُودًا، وكانت بكم بيضًا ليالينا

إذ جانبُ العيش طلقٌ من تألّفنا ... ومورد اللهو صافٍ من تصافينا

ليبقَ عهدكمُ عهدَ السُّرور، فما ... كنتم لأرواحنا إلاّ رياحينا

لا تحسبوا نأيكم عنا يغيّرنا ... إنْ طالما غيّر النأيُ المحبّينا

يا ساريَ البرق غادِ القصر فاسقِ به ... من كان صِرْفَ الهوى والودّ يسقينا

وسَلْ هنالك: هل عنّى تذكُّرنا ... إلفًا تذكُّره أمسى يعنّينا؟

ويا نسيمَ الصّبا، بلّغ تحيّتنا ... مَنْ لو على البعد حيًا كان يُحيينا

ربيبُ مُلك كأنّ اللهَ أنشأه ... مسكًا، وقدّر إنشاءَ الورَى طينا

يا روضةً طالما أجنت لواحظنا ... وردًا جناه الصّبا غضًّا ونسرينا

لسنا نسمّيك إجلالًا وتكرمةً ... وقَدْرُك المعتلي عن ذاك يُغنينا

إذا انفردْت وما شُورِكْت في صفة ... فحَسْبُك الوصفُ إيضاحًا وتبيينا

كأنّنا لم نَبِتْ والوصل ثالثنا ... والسّعد قد غضّ من أجفان واشينا

سرّان في خاطر الظّلماء يكتمنا ... حتّى يكاد لسان الصّبح يُفشينا

إنا قرأنا الأسى يوم النوى سُوَرًا مكتوبةً، وأخذنا الصبر تلقينا

لم نجفُ أفقَ سماءٍ أنتِ كوكبُهُ سالين عنه، ولم نهجرهُ قالينا

ولا اختيارًا تجنبناك عن كَثَبٍ لكنْ عَدَتْنا على كُرْهٍ عوادينا

الله ! الله ! الله ! الله ! وهذا العنصر الذى رأينا كيف يضفى على الشعر قدرا هائلا من السحر والفتنة حين يقع فى يد صناعٍ تعرف كيف تُصرّفه التصريف اللائق يمثل فى الواقع، حسبما سبقَ أن قلنا، نوعا من القيود. وهى قيود من شأنها لا أن تشل حركة الشاعر، بل أن تستفز قدراته وتوقظ فيه عبقريته وتدفعها دفعا إلى الإتيان بالعجائب والمدهشات. إنها تقيده فى الظاهر، لكنها تضع تحت تصرفه مساحات شاسعة يتحرك فيها كما يحلو له كانت غائبة عن انتباهه فى أوقات السكون والخمول. والشاعر مع هذه القيود أشبه شىء بالثعلب إذا ما حوصر، إذ لا يستسلم لعدوه الذى يطارده وينتظره خارج الجحر يبغى القبض عليه وإهلاكه، بل يدعه فى انتظاره وقلقه وتوتره ويمضى فيتخذ بابا آخر من أبواب جحره المتعددة منطلقا فى فضاء الله ناعما بحريته وأمانه، على حين يبقى خصمه فى موضعه لا يريم متصورا أنه سوف يمسك به عما قليل. وتفسير ذلك أن فى اللغة إمكانات كريمة كثيرة، والشاعر الموهوب العبقرى قد تَشَرَّبَ هذه الإمكانات تشربًا. فإذا ما حُرِم إمكانا

من تلك الإمكانات اتجه إلى سواه ووجد فيه البديل الذى قد يكون، أو يجعله هو، أفضل من الإمكان الأول.

وتوضيحا لذلك نسوق الأبيات التالية لعمر بن أبى ربيعة فى وصف ليلة كان قد تواعد فيها وحبيبته أن يلتقيا إذا ما غاب القمر وسكت الحسّ وهجع الناس فى مراقدهم، ونتلبث لدن البيت الثانى منها بوجه خاص:

فلما فقدتُ الصوت منهم وأُطْفِئَتْ مصابيحُ شُبَّتْ بالعشاء وأنْوُرُ

وغاب قُمَيْرٌ كنت أرجو غُيوبَهُ وروَّح رُعْيانٌ ونَوَّمَ سُمَّرُ

ونَفَضْتُ عني النوم أقبلتُ مشية الـ ـحُبَاب، وركني خشيةَ القوم أَزْوَرُ

إذ نراه قد صغر القمر ونكّره، وبدلا من أن يقول: "وغاب القمر" قال: "وغاب قمير"، وكذلك بدلا من أن يقول: راح" و"نام" قال: روّح" و"نوّم"، وبدلا من أن يقول: "أنوار" و"رعاة" قال: "أنوُر" و"رُعْيان"، وبدلا من أن يقول: "أقبلتُ إقبال الأفعى" قال: "أقبلت مشية الحباب". فانظر كيف قسره الوزن والقافية على ترك ما هو شائع فى الاستعمال، فإذا به يجد البديل بكل سهولة وسلاسة ويسر، ثم يكون هذا البديل أفضل مما استبدله به، إذ إن تصغير القمر (وهذا مجرد مثال من كل ما أشرنا إليه من الاستعمالات البديلة التى لجأ إليها الشاعر) هو شىء غير شائع، ومن ثم غير مبتذل، مما أضفى على اللفظة نضرة ليست للفظة الأصلية، علاوة على أن ذلك التصغير يشير إلى ما يعترى القمر فى بعض الليالى من تناقص

الحجم. كذلك فمن المحتمل أن يكون الشاعر قد صعر القمر تعبيرا عن سخطه عليه، إذ كان يشعر أنه لا يَرِيم موضعه ولا يريد أن يغيب، فكأنه يعده مسؤولا عن تأخر لقائه بحبيبته. ثم هناك ما يوحيه التنكير من أن هناك لا قمرا واحدا معروفا ثابتا على وضع واحد، بل هناك أقمار متعددة بعدد الليالى، وربما بعدد ساعات الليالى. . . وهكذا نرى كيف حول الشاعر القيد إلى طلاقة وانسراح، وصيّر الضرورة حرية وعفوية.

وهذا يذكّرنى بما يفعله الفحول من لاعبى كرة القدم حين يفاجأون بالكرة تأتيهم وهم فى منطقة جزاء الخصم على نحو فجائى غير متوقع، وفى موضع حرج، وفى وقت شديد القِصَر بحيث إذا لم يتصرف فيها من فوره ويُودِعها مرمى الخصوم ضاعت الفرصة إلى الأبد، ومع هذا يتصرف الواحد منهم كأنه قد خطط لهذا الموقف منذ فترة طويلة وتدرب على مواجهته والتصرف فيه على أحسن ما يرام، فيركل الكرة فى الحال من وضع شديد الصعوبة، لكنه يفعل ذلك دون أى اضطراب أو شعور بالقلق. والسبب؟ السبب هو أنه قد تشرب صنعته تشربا وأضحت تجرى فى عروقه كدمائه، فهو يمارسها كأنه يتنفس. والطريف أن سعيد بن المسيب حين سمع هذا البيت قال عن الشاعر مستغربا ضائق الصدر: ما له قاتله الله؟ لقد صغر ما عظم الله! يقول الله عز وجل: "والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم". فلم يتنبه ابن المسيب رحمه الله إلى

السحر العجيب الذى خلعه عمرو على المعنى فأبرزه شيئا لم يخطر لأحد من قبل على بال، علاوة على أنه حافظ فوق هذا كله على جمال الإيقاع الموسيقى المتمثل فى الوزن والقافية وغيرهما من الأدوات الإيقاعية الأخرى كالتناظر فى الوزن الصرفى مثلا بين "رَوْحَ" و"نَوْمَ"، وكالتوازن التركيبى بين "رَوْح رعيانٌ" و"نَوْم سَمَرٌ"، وكردّ العَجُز على الصدر فى قوله: "وغاب قميرٌ كنت أرجو غيوبه".

وقد يضطر الوزن والقافية الشاعر إلى انتهاج تركيب نحوى غير الذى كان فى بالنا فيقدم ويؤخر، أو يحذف ما حقه الذكر ويذكر ما حقه الحذف. . . إلخ، كما فى قول عمرو بن كلثوم من معلقته المجلجلة يرد على ملك الحيرة حين أراد أن ينال منه فأمر الساقية فى مجلس شرابه أن تبدأ إدارة الكأس من الناحية الأخرى التى لم يكن الشاعر جالسا فيها:

صَدَدْتِ الكأسَ عَنّا أُمَّ عَمْرٍو   وكانَ الكأسُ مَجْراها اليَمِينَا

وَمَا شَرُّ الثَّلاثَةِ أُمَّ عَمْرٍو   بصاحِبِكِ الذي لا تَصْبَحِينَا

وَكَأْسٍ قد شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ   وَأُخْرَى في دِمَشْقَ وقاصِرِينَا

إذا صَمَدَتْ حُمَيّاها أريبا   من الفتيان، خلتَ به جنونا

فما برحت مجال الشرب حتى   تغالوها. وقالوا: قد روينا

وإن غدا وإن اليوم رهن   وبعد غد بما لا تعلمينا

فالشاعر، وإن ذكر ثلاثا من المدن المشهورة بصنع الخمر المعتقة وتقديمها للشاربين، لا يقصد الاقتصار على هذه المدن الثلاث فقط، لكنها طبيعة الشعر بسبب ضيق المجال كما سبق أن وضحنا. ولو كان الكلام نثرا لقال: بعلبك ودمشق وقاصرين و . . . و . . . و . . . إلخ، وذكر غيرها من المدن. لكن الشعر لا يعرف هذا التطويل، إذ الشاعر المجيد هو الذى يدل عادة بأقل لفظ على أوسع المعانى وأحفلها بالتفاصيل. فالمهم هو أن يدفع بخيال القارئ فى الاتجاه الذى يريده الدفعةَ الأولى تاركا له مهمة القيام بالباقى. ليس ذلك فقط، فشاعرنا يقول : "وأخرى فى دمشق وقاصرينا"، وظاهر الكلام أنه شرب كأسا فى بعلبك، وكأسا أخرى فى دمشق وقاصرين معا، لكن من غير الممكن أن يكون هذا هو قصده، وإلا فمعنى ذلك أنه، بعد أن شرب رشفات من هذه الكأس الثانية فى دمشق، قد استبقاها حتى أكمل شربها فى قاصرين بعد ذلك. وليس هذا فعل الشاربين، بل المقصود: "وأخرى فى دمشق، وثالثة فى قاصرين، ورابعة فى . . . إلخ". ولكنها، مرة أخرى، طبيعة الشعر. ثم إن الشاعر لا يقصد أبدا أنه شرب كأسا واحدة فقط فى كل من بعلبك ودمشق وقاصرين كما قد تُوهِم حَرْفِيّة الكلام، بل الكأس هنا تعنى كؤوسا لا حصر لها.

وانظر كذلك إلى بيت الفرزدق يخاطب ذئبا لقيه فى الطريق وحيدا فدعاه إلى الطعام، لكنه رغم ذلك كان حذرا منه أشد الحذر لمعرفته بطبيعة الغدر فيه:

وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كنتما   أُخَيَّيْنِ كانا أُرْضِعا بِلِبانِ

وتأمل هذا التركيب الغريب، إذ كان ينبغى أن يجىء الكلام هكذا: "ويا ذئب، أنت والغدر كنتما أُخَيَّيْنِ. . ." بحيث يكون الضمير: "أنت" مبتدأ، و"الغدر" معطوفا عليه، و"وجملة "كنتما أخيين" خبر المبتدإ. أما على الوضع الذى ورد فى البيت فـ"أنت" مبتدأ، و"امرؤ" هى الخبر، وبذلك تكون الجملة قد انتهت، ولا يصح إذن عطف كلمة "الغدر" على المبتدإ ليشتركا معا فى جملة جديدة يكون خبرها "كنتما أخيين"، إذ لا يمكن أن تكون كلمة "أنت" هى ذاتها مبتدأ فى جملتين. لكن رغم ذلك كله لا نحس شيئا من قلق رغم وجود بواعث القلق. ذلك أن هذه البواعث هى من الخفاء بحيث لا ينتبه القارئ لها بسهولة. ولولا أننى مشغول بهذه المسألة فلربما لم ألتفت إلى غرابة التركيب. وسبب خفاء غرابته، وكذلك سبب قبولنا له بعد اكتشافنا تلك الغرابة، هو الموسيقى. وهذا ما أريد أن أصل إليه، إذ الموسيقى فى الشعر تقوم بدورين متناقضين: متناقضين حقيقةً، أو بادئَ الرأى فى أقل تقدير. وهذان الدوران هما تقييد الشاعر تقييدا يؤدى بالعكس إلى استنفار كل قواه

العبقريه لا إلى نسل حركته وموهبته حسبما بيّنّا آنفا، ثم التغطية على مثل تلك الهنات والشذوذات التى نحن بصددها . إنها إذن لتجرح. لكنها أيضا تعالج! إنها الداء والدواء جميعا، وهذا من مفارقات الفن التى هى سر روعته وفتونه! ومثل ذلك، وإن لم يصل إلى درجته فى الغرابة والعدول عن الطريق، تكرير الفرزدق للفعل: "كان" فى قوله: "كنتما أُخَيَّيْنِ كانا أُرْضعا . . . "، إذ يكفى تماما أن يقول: "كنتما أخيين أرضعا بلبان"، بل كان يكفى جدا أن يقول: "وأنت، يا ذئب، والغدر أُخَيَّان أُرْضعا بلبان" . ولأزيد القارئ من الشعر بيتا أضيف أن قوله: "بلبان" هو من الكلام المنفتح الذى ينقصه التحديد، إذ نحن لا نعرف: هل المقصود أنهما أُرْضعا بلبانٍ واحد؟ أم هل المقصود أنهما أرضعا بلبانٍ معيّنٍ هو لبان الغدر؟ أم هل المقصود شىء آخر؟ أم هل المقصود كل ذلك؟ ومرة أخرى إنه الشعر وعبقرية الشعراء . وصدق الرسول الكريم: إن من البيان لسحرا!

ويرتبط بهذا ما يسمى بـ"الضرورات الشعرية" . فسببها، كما نعرف، هو الخضوع للوزن والقافية والخوف من الخروج عليهما وانتهاكهما . وهذا يدلنا على مكانة الموسيقى فى الشعر، فالشاعر يستسهل التضحية بالقواعد أحيانا ولا يستسهل التضحية بتلك الموسيقى على رغم ما نعلمه من مغالاة العرب بلغتهم ونحوها وصرفها . ومن ناحيه أخرى فالموسيقى بدورها تعطى على ذلك [illegible] نحوى وتصرفى [illegible] شرط ألا يكون

فادحا، بل يقتصر على بعض الأشياء الصغيرة. ومثله ما يعرف فى علم العروض والقافية بالزحافات والعلل، فهى لون من التقصير الصغير المسموح به لنفس الاعتبار، لكنها لا يمكن أن تتخذ مبررا لإهمال الموسيقى الشعرية تماما. والواقع أن مثل تلك التقصيرات المحدودة أمر طبيعى، فما من خطة توضع موضع التطبيق إلا وتعتريها بعض التحويرات والتغييرات ويقعد بها التقصير عن بلوغ المثال الأعلى كاملا. ولكن على الإنسان فى ذات الوقت ألا يسرف فى ذلك الخروج عن الخطة، وإلا أتى علينا يومٌ نجد أيدينا فيه وقد خلت من كل خطة. على الإنسان أن يسدد ويقارب كما قال الرسول الكريم، إلا أن ذلك لا يسوغ أبدا أن نهمل التسديد تماما ونذهب فنصوب سهامنا فى الهواء دون اهتمام بإصابة الهدف، فهذا عبث لا يليق، ولا يؤدى إلا إلى الخسار والبوار.

إن بعض المدافعين عما يسمى بـ"قصيدة النثر" يلجأون إلى مثل تلك الحيلة فيقولون، ضمن ما يقولون، إن الأوزان العروضية كثيرا ما تعتريها بعض التحويرات، فنجد على سبيل المثال "مستفعلن" وقد صارت "مستعلن" أو "متفعلن" مثلا، ثم يقفزون من هذا إلى القول بأن تلك التحويرات الطفيفة (التى لا بد من أن أستدرك هنا بأنها لا تشوه الوزن ولا تفسده ولا تلتفت الأذن إليها كثيرا، بل ربما لا تتنبه لها البتة، وذلك فى غمرة الموسيقى الشاملة فى البيت وفى القصيدة بأجمعها) هى مسوغ كاف

للتخلى تماما عن الوزن وترك الجمل بما حمل. وهذا منطق عجيب، فقد قلنا إن أى تصميم لا بد أن يبتعد عند التطبيق قليلا أو كثيرا عن أصله الأول، فهذه طبيعة الحياة، إذ التوازن المطلق لا وجود له، بل هو حالة افتراضية مثالية من شأنها أن تستحث جهودنا وتستنفر قدراتنا لتوخى الكمال، الذى نعرف مع هذا أننا لن نبلغه بتمامه أبدا. لكن ثمة حكمة جليلة تقول إن ما لا يُدرَك كله لا يُترَك كله، وإلا كان علينا أن نغادر الحياة وننفض يدنا منها فورا منذ اللحظة الأولى لمجيئنا إليها، لأنها مملوءة بأسباب الألم والشكوى، ولا يمكن أن تخلو منها يوما.

إن هذا المنطق المضحك الغريب ليذكّرنا بمن يجد أن الإنسان لا يمكن أن يَعْرَى فى أى وقت عن اختلال ما فى صحته، فيخرج من ذلك بنتيجة مؤداها أن علينا، ما دام الأمر كذلك، أن نعرّض أنفسنا لكل أنواع الأمراض والاختلالات الصحية. إن التقصير أثناء الامتحان فى درجة أو اثنتين أو ثلاث درجات مثلا أو حتى فى عشر أو عشرين درجة بل حتى فى خمسين لا يسوغ الرسوب أبدا، وإلا لم يكن هناك شىء فى الحياة اسمه النجاح والتفوق والاجتهاد والطموح والأمل ما دمنا سنركن كلنا إلى اليأس واطّراح الجِدّ والكدّ والكفاح والتطلع إلى بلوغ الكمال، الذى نعرف رغم ذلك أننا لسنا بالغيه يوما من الأيام.

والعجيب أن من يسوّقون في سوق الأدب بضاعة ما يسمى بـ"قصيدة النثر" (التي لم أجد فيما قرأت تسمية أليق بها من كلمة "النَثِيرة"، فهي نثرٌ نثرٌ نثرٌ مهما روّج المروّجون وأرجف المرجفون) هؤلاء المسوّقين يزعمون أن من النقاد العرب القدماء من لم يكونوا يَرَوْن كفاية الوزن والقافية وحدهما للتمييز بين الشعر والنثر. وهم ينتقلون من ذلك إلى المناداة بأن الوزن والقافية لا أهمية لهما. نعم إن نقادنا القدامى جميعا لا بعضهم فحسب لم يكونوا يَرَوْن أن الوزن والقافية كافيان للتمييز بين الشعر والنثر، لكن هذا لا ينبغي أن يعني أن الوزن والقافية غير مهمين، فضلا عن وجوب الاستغناء عنهما بحجة أن هناك ألوانا أخرى من الإيقاع في القصيدة ينبغي الاجتزاء بها، وكأن العرب القدماء لم يكونوا يعرفون تلك الإيقاعات ولم يكونوا يستغلونها أحسن استغلال في كثير من إبداعاتهم كما رأينا مثلا في نونية ابن زيدون، التي استشهدنا ببعض أبياتها من قبل. إن هؤلاء المتفلسفين يظنون أن بمستطاعهم جَلْب التمر إلى هَجَر أو بيع الماء في حارة السقائين. إن تلك الإيقاعات لا تناقض الوزن والقافية بل تعضدهما وتزيدهما سحرا على سحر. وعلى رأى المثل: زيادة الخير خيران. ومن يا ترى يكره الاستزادة من الخير؟ نعم لم يكن نقادنا القدماء يعوّلون في التمييز بين الشعر والنثر على الوزن والقافية وحدهما، وإلا لكان يكفى من يريد أن يقول شعرا، بل من يريد أن يكون شاعرا دون أن يبذل جهدا، أن يروح

فيردد أمام الناس وفى المنتديات والمؤتمرات الشعرية: "مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن"، أو "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن"، وكفى الله المؤمنين شر القتال. لكن أحدا منهم لم يقل بهذا ولا خطر له هذا فى بال، فقد كانوا عقلاء أصحاب حكمة، ولم يكونوا من ذوى النزعات المخربة ولا البدوات المزعجة المتعبة!

*****

ومن عناصر الشعر أيضا الخيال، وهذا الخيال قد يكون تشبيها أو استعارة أو كناية أو مجازا مرسلا. وهو ما يسمى بـ"الخيال الجزئى"، ويقابله ويكمله "الخيال الكلى" كما فى لامية الحُطَيْئَة التى مطلعها: "وطاوى ثلاث عاصب البطن مُرْمِلٍ"، فإنها إلى جانب ما فيها من ألوان الخيال الجزئى تقوم فى بنائها العام على قصة متخيلة عن أعرابى يعيش فى قلب الصحراء بعيدا عن العمران والناس عيشةً قشفةً مُرْملة، حدث أن حل به ضيف ذات يوم، فلم يجد لديه ما يمكن أن يقدمه له، فاغتم اغتماما شديدا خشية القيل والقال واتهام الناس له بالبخل ونكوله عن القيام بواجب الضيافة المقدس عند عرب البادية، ففكر فى لحظة يأس أن يذبح ابنه. وفعلا عرض الأمر على الابن فما كان منه إلا أن رحب بالفكرة إنقاذا لشرف أبيه أن تلوكه الألسن وتشيع مذمته بين الناس. وبينما يهم بتنفيذ الأمر إذا بقطيع من الحُمُر الوحشية تعن على البعد، فيسارع إلى

كنانته وسهامه ويفوّق سهما منها لأتان سمينة تخر إثرها على الأرض فيجرها ويذبحها ويطعم ضيفه ويبيتون جميعا سعداء، وقد شعرت زوجة الأعرابى أنها أم للضيف، مثلما شعر الزوج أنه أبوه. وهى، كما نرى، قصة جميلة تخيلها الشاعر ليبثها فكرته عن الكرم ويقدم لنا صورة عن فقر تلك الأسرة، مع تحليل مشاعرها إزاء الضيف وما يجب له فى ذمتهم. ومن ذلك النوع من الخيال أيضا أبيات الفرزدق التى مرت بنا عن لقائه بالذئب، وكذلك أبيات ابن خفاجة عن الجبل الذى بات إلى سفحه ذات ليلة فتخيله وهو يروى له ما مر به من ألوان مختلفات من الناس قال كل منهم يوما فى ظله ثم مضى لحال سبيله لم يعد إليه قط: فهذا عابدٌ أوّاه، وذاك قاطع طريقٍ قتّال، وهذا مُدلِج، وذاك مؤوِّب، وهذه مطية، وذاك راكبها . . . إلخ. وهى الأبيات التى يقول فى مفتتحها:

وأرْعَنَ طمّاحِ الذؤابة باذخٍ ... يطاول أعنان السماء بغاربِ

أَصَخْتُ إليه وهوَ أخرسُ صامتٌ ... فَحَدَّثني لَيلَ السُّرَى بالعَجائبِ

ومن القصائد القائمة أيضا على ذلك الضرب من الخيال "سلع الدكاكين فى يوم البطالة"، التى يتخذ فيها العقاد من سلع الدكاكين فى يوم العطلة الأسبوعية رمزا على البشرية، ومن حبسها وراء الجدران رمزا على السجن الذى تصادَر فيه حريات البشر. وهو يصور البضائع وقد ثارت بسبب الحبس تريد الخروج إلى الحياة الطليقة حتى لو كان ذلك على

حساب وجودها نفسه. وهو يقول إن هذا هو موقف الجنين ذاته، إذ لو سئل أن يبقى حيث هو فى بطن أمه يتمتع بالأمان والراحة بدلا من الخروج إلى النور والحرية الممزوجين بوجع القلب والآلام والشكوى من كل لون لكان جوابه أن: هيا حيث أحيا، فهو خير من أمان الحبس حيث أنا الآن. ذلك أن حب الحرية والانطلاق يجرى فى دمه فلا يملك له دفعا ولا منازعة. وهى قصيدة من أروع ما كتب العقاد، بل من أروع ما نظم الناظمون فى لغة العرب وفى غير لغة العرب.

وبقدر ما تكون الصورة الخيالية جديدة غير مُذالة من كثرة الاستعمال تكون طازجة ناضرة، فمن شأن كثرة الاستعمال أن تقتل ما فى الصورة من حيوية وقدرة على الإشعاع والإيحاء. كذلك ينبغى أن تصيب الصورة المعنى المراد وألا تسلمك كل ما فيها، أو لا تسلمكه دفعة واحدة، وإلا كانت صورة مسطحة قصيرة العمر لا تخاطب منك إلا حواسك دون أن تكون لها أغوار. وكلما كانت الصورة نابعة من القلب حارة يتطلبها الموقف كانت صورة ناجحة مؤثرة، أما إذا كانت وليدة العقل البارد فإنها تجىء متكلِّفة هامدة فاقدة القدرة على الإيحاء. كذلك يجب ألا تزدحم الصور ازدحاما فترهق ذهن المتلقى وتكظه فلا يستطيع أن يتنفس، ويئن تحت وطأتها دون أن تتاح له الفرصة لتمليها والتلذذ بها.

وللصور الخيالية دور لا يبارَى فى التلذذ بذوق الشعر، ذلك أن الخيال يفتح الآفاق أمام النفس البشرية فلا تشعر بالملل من الوجود جراء ما ترى من مفرداته كل يوم وكل ساعة بل كل لحظة على ذات النحو دون تغيير أو تجديد، فيأتى الخيال ليعوضها عما حُرِمَتْه من التجديد ورؤية الدنيا على أوضاع لم تتعودها، ومن ثم لا تشعر تجاهها بالملل والضيق. كذلك فإن الفطرة الإنسانية تتوق إلى الانعتاق من قيود الحياة وقوانينها الصارمة فلا تجد ذلك الانعتاق إلا فى الخيال. والدنيا دون خيال تكون شديدة الضيق، فيجىء الخيال ليوسعها وينطلق بالإنسان إلى عوالِمَ أرحبَ وأكثرَ انفتاحا حيث يتعامل مع أشياءَ أكثرَ مواتاة وطواعية. وفوق ذلك فالخيال يخاطب فينا الطفولة الخالدة فى أعماقنا، تلك الطفولة التى تبث الحياة فى الجمادات والمعانى وتتلذذ بمخاطبة الأشياء من حولها وخضوعها لما تريد وعلى النحو الذى تبغى. والخيال يمدنا بالتعزية التى نحتاجها حين نحرم مما أو ممن نحب أو حين يقع بنا مكروه أو ألم فنجد دنيا أكثر حنانا وتفهُّما تعوضنا عما حُرِمْناه أو تعذِّبنا بسببه، أو على الأقل يرينا ناسا يقاسون مثلما نقاسى ويتألمون كما نتألم فلا نشعر أننا وحدنا فى محنتنا، بل هناك من يشاركوننا ونشاركهم الوجدان. وفوق هذا فمن شأن الخيال أن يملأ نفوسنا رضى واعتزازا لاستطاعتنا أن نلمح بين عناصر الوجود التى تبدو

متباعدة لا صلة بينها وجوه شبه تقرّبها وتقضى على ما بينها من تباعد فنرى الكون المتنافرة عناصره وقد سادته قرابة لم تكن فيه.

ولا بد فى الصور الخيالية، سواء كانت صورا جزئية كالاستعارة والتشبيه مثلا أو كانت صورا كلية، من صلة بين طرفيها كالتشابه أو انتماء الجزء إلى الكل أو المجاورة... إلخ. والحذر كل الحذر من التعمل فى تشكيل الصورة والاعتماد الكامل على العقل البارد فى ذلك كما هو الحال مثلا فى بيت الوأواء الدمشقى المشهور:

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ   وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ

الذى امتدحه أبو هلال العسكرى فى "الصناعتين" و"ديوان المعانى"، وأبو منصور الثعالبى فى "يتيمة الدهر" و"الإعجاز والإيجاز" و"خاص الخاص"، والعماد الأصفهانى فى "خريدة القصر"، بأنه يحتوى على خمسة تشبيهات: تشبيه الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والخدّ بالورد، والأنامل بالعُنّاب لما فيهنّ من الخضاب، والثغر بالبَرَد، وكأن الأمر أمر تنافس بين الشعراء فيمن يضمّن بيته أكبر قدر من الصور البيانية، لا أمر شعور يستولى على النفس فيولد الصورة المرادة تلقائيا أو بما هو أدنى إلى التلقائية، ونسوا أن كثرة التشبيهات، وبخاصة ما كان من ذلك الضرب البارد الهامد، من شأنه إرهاق الذهن والمخيلة كما تُرهق المعدة بكثرة ما يلقى فيها من طعام لا تستطيع هضمه بنفس السلاسة التى تهضم بها

الطعام المعتاد المعتدل. وعلى الأقل فكثير منا الآن لا يستطيعون أن يعجبوا بهذه الصورة رغم أنها كانت تفتن عددا من نقادنا القدماء للسبب المار ذكره أو لجريانها على الاستعارة لا التشبيه، وفى الاستعارة شىء من التعقيد وبعد عن المباشرة، وليس كذلك التشبيه. ومن هؤلاء القدماء عبد القاهر الجرجانى فى "دلائل الإعجاز" وابن الأثير فى "المثل السائر".

ولقد قال الشاعر ذلك البيت يصف به فتاة انتابها الحياء فعضت على شفتيها ارتباكا وأسبلت عيناها الدموع، لكن الشاعر لم يلتفت إلى ما انتاب فتاته من أحاسيس مربكة فى هذا الجو المضطرب وجعل كل وكده أن يعصر ذهنه بغية التقاط أكبر عدد من الصور البيانية دون أدنى اهتمام بالموقف. ومثل ذلك فى النزعة العقلية الباردة قول أبى العلاء المعرى فى وصف ليلة من الليالى:

ليلتي هذه عروسٌ من الزنـــ ـــج عليها قلائدٌ من جمان

وسُهَيْلٌ كوجنة الحبّ في اللو ن وقلب المحب في الخفقان

إذ أنا فى الواقع لا أدرى كيف تكون الليلة عروسا أصلا، بغض النظر عن أن تكون من الزنج أو من الصين أو من أمريكا؟ إنه تشبيه عقلى خالص العقلية لا يستطيع الإنسان تخيله بتاتا مهما حاول. وكان الأستاذ عبد الرحمن شكرى يَعْزُو الصور التى من هذا النوع إلى عمل الوهم (fancy) لا الخيال (imagination) حسبما ذكر العقاد فى حديثه

عنه فى كتابه: "حياة قلم" مؤكدا أن شكرى بهذه التفرقة قد استطاع التمييز بين ما يلتبس حتى فى موازين بعض النقاد الغربيين.

وأود أن أنص هنا على أنى لا أعيب هذه الصور لأنها قائمة على تشبيه شيء حسى بشيء حسى مثله، فما أكثر الصور التى من هذا النوع عند ابن المعتز مثلا، ومع هذا تجدها صورا فاتنة آسرة كقوله على سبيل المثال:

وكأنما النارنج في أغصانه ... من خالص الذهب الذي لم يُخلَطِ

كرةٌ دَحَاها الصولجان إلى الهوا ... فتعلقت في جَوّه لم تسقطِ

فلا ريب أننا هنا بإزاء خيال محلق متألق لم يقف عند المنظر البادى أمامه بل ذهب فى أودية الإبداع فاقتنص تلك الصورة العجيبة التى أرتنا شجرة النارنج وثمارها فى ضوء جديد. فقد استحالت النارنجة إلى كرة سحرية عجيبة، كرة من الذهب الخالص ضُرِبَتْ بالصولجان فطارت فى الهواء وبقيت معلقة هناك على ذلك النحو الإعجازى متحدية قانون الجاذبية! ومثلها تشبيهه الهلال بقلامة الظفر كما فى النص التالى:

لاَحَظْتُهُ بالهوَى حَتى اسْتَقَادَ لَهُ ... طَوْعًا وأَسْلَفَني المِيعَادَ بالنَّظَرِ

وَجَاءَنِي فِي قَمِيصِ اللَّيلِ مُسْتَتِرًا ... يَسْتَعْجِلُ الخُطْوَ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ حَذَرِ

وَلاَحَ ضَوْءُ هِلاَلٍ كَادَ يَفْضَحُهُ ... مِثْلَ القُلاَمَةِ قَدْ قُصَّتْ مِنَ الظُّفُرِ

وهى صورة عجيبة، إذ من ذا الذى كان يمكنه أن يتخيل حلول قلامة الظفر فى صفحة السماء على هذا النحو البديع إلا الفحول من الشعراء، أو أن الهلال يمكن تشبيهه بالقلامة أصلا، ذلك الشىء القليل الناحل الذى لا يشغل من حيز الوجود شيئًا؟ ومعروف أن للأشياء الصغيرة الدقيقة جاذبيتها وسحرها، فما بالنا لو كانت خاصة بالملوك؟ ذلك أن ابن المعتز كان ابن خليفة، بل أضحى خليفة يوما أو بعض يوم ثم قتلوه. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فقد احتفظنا أنا وزوجتى لبعض الوقت بقلامات ظفر بنتنا الأولى وهى طفلة رضيعة عندما قصصناها لها أول مرة، إذ وضعناها فى علبة صغيرة أنيقة كنا نفتحها بين الحين والحين ونجد مسرة فى رؤية ما بداخلها من أهلة صغيرة وكأننا نشاهد كنزا ثمينا، إلى أن نمت قليلا، ثم لا أدرى ماذا حدث بعد ذلك! ومن جهة أخرى فإن التشبيه فى البيت يوحى من طرف خفى أن تلك القلامة التى لا تساوى شيئًا فى مرأى العين كانت تشكل خطرا على ذلك اللقاء كاد أن يفضحه ويلغيه.

وهناك كذلك بيت ابن المعتز المشهور الذى صار فيه الهلال سفينة من فضة قد أثقلتْ بحمولة من عنبر، أو البيت الآخر الذى صار فيه البدر درهما من فضة ملقى على ديباجة زرقاء . . . إلى آخر تلك الصور الباهرة:

هـذا هـلال الفطـر جـاء مبكـرا   الآن فاغـدُ علـى الـمُدام وبَكـر
انظـر إليـه كـزورقٍ مـن فضـةٍ   قـد أثقلتـه حمولـةٌ مـن عنبـر

*****

وَالبَـدرُ فِي أُفـقِ السَماءِ كَـدِرْهَمٍ   مُلقَـىً عَلَـى ديباجَـةٍ زرقَـاء

*****

انظـر إلى حسـن هـلالٍ بـدا   يَهْتِـك مـن أنـواره الحِندسـا
كمنجـلٍ قـد صيغ من عسـجد   يحصـد مـن زهـرِ الـدُجَى نرجسـا

*****

انظـر إلى الجَـزَرِ الـذي   يحكـي لنـا لهـب الحريـقْ
كمِذَبَّـةٍ مـن سـندسٍ   فيهـا نِصَـابٌ مـن عقيـقْ

إننا مع مثل هذه الصور نرى ما حولنا من الأشياء بعين غير العين التي كنا نراها بها، فإذا هي شيء جديد طريف لم يكن يخطر لنا على بال حتى إن الإنسان ليفرك عينيه غير مصدق ما يرى وكأنه في حلم. ونحن فعلا في حلم، وأي حلم! أو قل: إننا نرتد مع تلك الصور أطفالا يتحلقون، كما كنا نتحلق في الماضي أيام غرارة الطفولة الساذجة الحلوة، حول الحاوي العجيب الذي يخرج لهم البيض من كمه، والحمام من قبعته، ويمد يده فيأتي لهم بقطع النقود المعدنية من الهواء. والكلام هنا على التشبيه

بغية التّقريب ليس إلا. أقصد أن أقول إن الشاعر فى مثل تلك الصور يعرض علينا الدنيا فى ثياب مدهشة وينفض عنها خمولها وسكونها، فإذا بها دنيا غير الدنيا، وهو ما يبعث فى النفس البهجة والانتعاش والشعور بالطراءة والنضارة.

والذى جعلنى ألمس هذا الموضوع، موضوع التّشبيهات الظاهرية، هو الخوف من أن يظن بعض من رأَوْا زراية الأستاذ العقّاد على شوقى فى الكتاب الذى أصدره هو والمرحوم المازنى مبتدأ العشرينات من القرن الفائت بعنوان "الديوان فى الأدب والنقد" وقوله تعقيبا على بعض صور شوقى التى رآها سطحية لا تتعمق الأشياء والموجودات ولا تستبطنها: "اعلم، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصى أشكالها وألوانها، وأنْ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء: ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به" أنّ ذلك الحكم يصدق على تشبيهات ابن المعتز التى أوردتُها هنا، وبخاصة حين يجدون أن العقّاد قبل قليل من كلامه هذا قد حقّر من شأن أحد تلك التّشبيهات المعتزية، فأحببت أن أوضح أنى لا أتفق مع كل ما قاله رحمه الله رغم إكبارى له وتقديرى إياه تقديرا لا أقدّر مثله أحدا من الكتّاب سواه. ذلك أن الحياة ليست كلها تعمقا واستبطانا لجواهر الأشياء، وهى نفسها ليست جواهر فحسب، بل جسوما أيضا

وأشكالا وألوانا ، وهذه الجسوم والأشكال والألوان كثيرا ما تبهرنا وتمتعنا وتحول حياتنا إلى بهجة بهيجة .

والآن فلننظر إلى لون آخر من الصور ينفذ إلى جواهر الأشياء ويستبطن حقائقها ، وشواهده فى الشعر العربى لا حصر لها ، وإن كان من الكتاب من يزعم أن الصور الحسية هى وحدها التى كان يعرفها الشعر العربى القديم. ومن هؤلاء د . عز الدين إسماعيل، الذى ادعى أن كلا من الشاعر والناقد العربى القديم "كان ينزع نزعة حسية فى فهم الجمال وفى تصويره، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس: كل حاسة وما يوافقها . هذه النزعة الحسية كانت حَرِيَّةً أن تفرض نفسها على الصورة الشعرية. فإذا نحن قرأنا بيت ابن المعتز المشهور:

انظر إليه كزورقٍ من فضةٍ ... قد أثقلته حمولةٌ من عنبرِ

تمثلت لنا الخاصة الحسية فى الصورة. . . " . وهو كلام متعجل وغير دقيق، فما أكثر ما نجد فى شعر ابن المعتز نفسه من صور داخلية لا علاقة لها بالحس، فما بالك بسواه؟ كما أنه من غير المنهجى أن نأتى إلى مثال واحد من شعر شاعر واحد فنأخذه ونستخلص منه حكما على شعرٍ كشعر العرب فى عمقه وامتداده وتنوعه وثرائه. إن هذا، وايمِ الحق، لمجحفٌ جدا . وعلى كل حال فسوف أترك القارئ مع الشواهد التالية من شعر ابن المعتز وعنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم (فى تهديده لملك الحيرة)

والفرزدق (فى تضييفه للذئب) وأبى تمام (فى فتح عمورية) والبحترى وابن الرومى والمتنبى (فى وصفه وطأة الحمى عليه) والبهاء زهير على التوالى:

أمـا فِي اللّيـالِي أنْ تعـودَ ونلتقـي ... بلـى فِي اللّيـالي سـهْلُها وحُزُونُهـا

إذا كـانَ يحلـو فيكمـو كَـذبُ المُنـى ... إذا مـا ذكَرْنـاكم،فكيف يقينُهـا ؟

*****

ولقـد مَـرَرْتُ بـدار عَبْلَـة بَعـدَمَا ... لعِـبَ الرَّبيـعُ بِرَبْعِهـا المُتَوسِّـمِ

جـادَتْ عَلَيـه كـلُّ بِكْـرٍ حُـرَّة ... فَتَـرَكْنَ كـلَّ قَـرارَة كالـدِّرْهَمِ

سَـحًّا وتَسـكابًا، فكُـلَّ عَشِـيَّة ... يجـري عليهـا المَـاءُ لَـمْ يَتَصَـرَّمِ

خَـلا الـذُّبابُ بهـا، فَلَيـسَ ببـارِحٍ ... غَـرِدًا كَفِعـلِ الشّـاربِ المُتَـرَنِّمِ

هَزِجًـا يحُـكُّ ذراعَـهُ بذراعِـه ... قَـدْحَ المُكـبِّ علـى الزِّنَـادِ الأجْـذمِ

تُمسِـي وتُصـبِحُ فَـوقَ ظَهـرِ حَشِـيَّة ... وأبيـتُ فَـوقَ سَـراةِ أدْهَـمَ مُلْجَـمِ

وحَشِـيّتِي سَـرْجٌ علـى عَبْـلِ الشّـوَى ... نهـدٍ مَراكِلُـهُ، نَبيـلِ المَحْـزِمِ

*****

إذا مـا المَلْكُ سـامَ النّاسَ خَسْـفًا ... أَبينـا أنْ نُقِـرَّ الخَسْـفَ فينَـا

ألا لا يَجْهَلَـنْ أحَـدٌ عَلَيْنـا ... فَنَجهَـلَ فَـوقَ جَهْـلِ الجاهلينَـا

وَنَعدو حَيْـثُ لا يُعْدَى عَلَينـا ... ونَضـرِبُ بالمَواسـي مَـنْ يَلينَـا

ألا لا يحْسَـبِ الأعْـداءُ أنّـا ... تَضعض[illegible] أنّا قَـد فنينـا

تَرانـا بـارِزِينَ، وكـلُّ حـيٍّ ... قَـدِ اتَّخَـذُوا مَخافَتَنـا قَرِينَـا

كَأَنّـا ، والسُّـيُوفُ مُسَـلَّلاتٌ، ... وَلَـدْنا النّـاسَ طُـرّاً أَجْمَعِينَـا

مَلأْنـا البَـرَّ حتّـى ضـاقَ عَنّـا ... كَـذاكَ البَحْـرَ نَمْلَـؤُهُ سَـفِينَا

إذا بَلَـغَ الفِطَـامَ لَنـا رَضِـيعٌ ... تَخِـرُّ لَـهُ الجَبـابِرُ سـاجِدِينَا

لَنـا الـدُّنيا وَمَـنْ أَضـحَى عَلَيها ... ونَـبطِشُ حـينَ نَـبطِشُ قادِرِينَـا

*****

وأطلـسَ عسّـالٍ، ومـا كـان صـاحبًا، ... دعـوتُ لنـاري موهِنًـا فأتـاني

فلمـا أتـاني قلـت: دونـك. إنـني ... وإيـاك في زادي لمشـتركان

فبـت أقـدّ الـزاد بـيني وبينـه ... علـى ضـوء نـارٍ مـرةً ودخـان

فقلـت لـه لمـا تكشـر ضـاحكًا ... وقـائم سـيفي في يـدي بمكـان:

تعـشَّ، فـإن عاهـدتني لا تخـونني ... نكـن مثـل مـن يـا ذئـب يصـطحبان

وأنـت امـرؤٌ، يـا ذئـب، والغـدر كنتمـا ... أُخَيَّـين كانـا أُرضِـعا بلبـانِ

ولـو غيرَنـا نبّهـتَ تلـتمس القِـرَى ... رمـاك بسـهمٍ أو شـباةِ سِـنان

وكـل رفيقـي كـل رحـلٍ، وإن همـا ... تعـاطى القنـا قوماهمـا، أخـوان

*****

أمٌّ لهـم لـو رجَـوا أن تُفتَـدى جعلـوا ... فـداءَها كـلَّ أمٍّ منـهمُو وأب

وبَـرْزةُ الوجـهِ قـد أعيـتْ رياضـتُها ... كسـرى، وصـدّتْ صُـدوداً عـن أبـي كَـرِب

مـن عهـدِ إسـكندرٍ أو قبـل ذلـكَ قـد ... شـابتْ نواصـي الليـالي وَهـيَ لم تَشِـب

بِكْرٌ فما افترَعَتْها كفُّ حادثةٍ ولا ترقَّتْ إليها همَّةُ النُّوَبِ

جرى لها الفألُ برْحاً يومَ أنقرةٍ إذْ غُودرتْ وَحْشَةَ السَّاحاتِ والرَّحَبِ

لما رأتْ أختَها بالأمسِ قد خرِبتْ كانَ الخرابُ لها أعْدَى منَ الجربِ

لقد تركتَ أميرَ المؤمنينَ بها للنَّارِ يوْماً ذليلَ الصَّخرِ والخشَبِ

غادرتَ فيها بَهيمَ الليلِ وهْو ضُحًى يَشُلُّهُ وَسْطَها صُبْحٌ منَ اللَّهَبِ

حتى كأنَّ جلابيبَ الدُّجى رَغِبتْ عنْ لونِها وكأنَّ الشمسَ لم تغِبِ

ضوءٌ منَ النارِ والظَّلماءُ عاكفةٌ وظُلمةٌ من دخانٍ في ضُحًى شَحِبِ

فالشمسُ طالعةٌ منْ ذا وقد أفَلَتْ والشمسُ واجبةٌ منْ ذا ولم تجِبِ

ما رَبْعُ مَيَّةَ مَعْموراً يُطيفُ به غَيْلانُ أبهى رُبًى منْ ربعِها الخرِبِ

ولا الخدودُ ولوْ أُدْمينَ منْ خجَلٍ أشهى إلى ناظرٍ منْ خدِّها التَّرِبِ

سماجةٌ غنِيَتْ منها العيونُ بها عنْ كلِّ حُسنٍ بَدا أو منظرٍ عَجَبِ

وحُسْنُ مُنقلَبٍ تبقى عواقِبُهُ جاءتْ بشاشتُهُ منْ سُوءِ مُنْقلَبِ

تدبيرُ معتصمٍ باللهِ منتقمٍ للهِ مُرتقبٍ في اللهِ مُرتغِبِ

لم يَرْمِ قوْماً ولم ينْهَدْ إلى بلدٍ إلا تقدَّمَهُ جيشٌ منَ الرُّعُبِ

لو لم يَقُدْ جحْفلاً يومَ الوغى لغدا منْ نفسِهِ وحْدَها في جحفلٍ لجِبِ

لما رأى الحربَ رأيَ العينِ تُوفِلسٌ والحرْبُ مشتقَّةُ المعنى منَ الحرَبِ

ولّى وقدْ ألجمَ الخطِّيُّ منطقَهُ بسكْتَةٍ تحتَها الأحْشاءُ في صخَبِ

بُصِّرْتَ بالراحةِ الكُبرى فلم ترَها تُنالُ إلا على جِسْرٍ منَ التَّعَبِ

إنْ كانَ بينَ صروفِ الدهرِ منْ رَحِمٍ مَوْصولةٍ وذِمامٍ غيرِ مُنْقَضِبِ

فبينَ أيامِكَ اللاتي نُصِرْتَ بها وبينَ أيامِ بدرٍ أقربُ النَّسَبِ

*****

أتـاكَ الربيـعُ الطلـقُ يختـالُ ضـاحكًا من الحسـنِ حتّـى كـادَ أنْ يتكلّمـا
وقـد نبّـه الـنيروزُ في غَسَـقِ الـدجى أوائـلَ وردٍ كـنَّ بـالأمسِ نُوَّمـا
يُفتّحـه بـردُ النـدى فكأنّـه يبـثُّ حـديثًا كـانَ قبـلُ مكتَّمـا
ومـن شـجرٍ ردَّ الربيـعُ لباسـه عليـه كمـا نَشَّـرْتَ وَشْيًا منمنمـا
أحَـلَّ فأبـدى للعيـونِ بشاشـةً وكـانَ قـذًى للعيـنِ إذ كـانَ مُحْرِمـا

*****

ورِيـاضٍ تَخَايـلُ الأرضُ فيهـا خُـيَلاءَ الفتـاةِ في الأبـرادِ
ذاتِ وشـيٍ تَكلّفَتْـه سَـوارٍ لَبِقـاتٌ تَحُوكُهـا وغـوادي
شـكرتْ نعمـةَ الـوليِّ علـى الوَسْـميِّ ثـم العِهـادِ بعـد العِهـادِ
فهـيَ تـثني علـى السـماءِ ثنـاءً طيّـبَ النشـرِ شـائعًا في الـبلادِ
بنسـيمٍ كـأنَّ مسـراه في الأرْ واحِ مسـرى الأرواحِ في الأجسـادِ
تـداعى فيهـا حمـائمُ شـتّى كـالبواكي وكالقِيـانِ الشـوادي
مـن مَثـانٍ مُمَتّعـاتٍ قـرانٍ وفُـرادٍ مفجّعـاتٍ وحـادِ
تتغنّـى القِـرانُ منهـنَّ في الأيـ ـكِ وتبكـي الفُـرادُ شجوَ الفُـرادِ

*****

أقمـتُ بـأرضِ مِصـرَ فـلا ورائـي تَخُـبُّ بـيَ الرِّكـابُ ولا أمـامي

عَليلُ الجِسْمِ مُمْتَنِعُ القِيامِ   شَديدُ السُّكْرِ مِن غيرِ المُدامِ

وزائرَتي كأنّ بها حَياءً   فلَيْسَ تَزُورُ إلا في الظَّلامِ

بَذَلْتُ لها المَطارِفَ والحَشايا   فعافَتْها، وباتَتْ في عِظامي

يَضيقُ الجِلْدُ عن نَفَسي وعنها   فتُوسِعُهُ بأنواعِ السَّقامِ

إذا ما فارقَتْني غَسَّلَتْني   كأنّا عاكِفانِ على حَرامِ

كأنّ الصُّبحَ يَطْرُدُها فتَجْري   مَدامِعُها بأربعةٍ سِجامِ

أُراقِبُ وَقْتَها مِنْ غيرِ شَوقٍ   مُراقَبَةَ المَشُوقِ المُسْتَهامِ

ويَصْدُقُ وعدُها، والصِّدقُ شَرٌّ   إذا أَلْقاكَ في الكُرَبِ العِظامِ

ألا يا ليتَ شِعرَ يَدي أتُمْسي   تَصَرَّفُ في عِنانٍ أو زِمامِ

وهل أرمي هَوايَ براقصاتٍ   مُحَلّاةِ المَقاوِدِ باللُّغامِ

فرُبَّتَما شَفَيْتُ غَليلَ صدري   بسَيْرٍ أو قَناةٍ أو حُسامِ

وضاقَتْ خُطَّةٌ فخَلَصْتُ منها   خَلاصَ الخَمرِ مِن نَسْجِ الفِدامِ

وفارَقْتُ الحَبيبَ بلا وَداعٍ   ووَدَّعْتُ البِلادَ بِلا سَلامِ

يَقولُ لِيَ الطَّبيبُ: أكلتَ شيئاً   وداؤكَ في شَرابِكَ والطَّعامِ

وما في طِبِّهِ أنّي جَوادٌ   أضَرَّ بجِسمِهِ طُولُ الجَمامِ

تَعَوَّدَ أن يُغَبِّرَ في السَّرايا   ويَدْخُلَ مِن قَتامٍ في قَتامِ

فأُمْسِكَ لا يُطالُ لهُ فيَرْعى   ولا هُوَ في العَليقِ ولا اللِّجامِ

فإنْ أمرَضْ فما مَرِضَ اصطباري   وإنْ أُحْمَمْ فما حُمَّ اعتزامي

وإنْ أسلَمْ فما أبقى، ولكنْ سلِمْتُ من الحِمَامِ الى الحِمَامِ

*****

أنا في الحُبِّ صاحبُ المعجزاتِ جئتُ للعاشقينَ بالآياتِ
كانَ أهلُ الغرامِ قبليَ أُمّيـ ـينَ حتى تلقّنوا كلماتي
فأنا اليومَ صاحبُ الوقتِ حقًّا والمحبّونَ شيعتي ودُعاتي
ضُرِبَتْ فيهمُو طُبولي، وسارَتْ خافقاتٍ عليهِمُو راياتي
خَلَبَ السامعينَ سِحْرُ كلامي وسَرَتْ في عُقولِهم نفثاتي
أينَ أهلُ الغرامِ أتلو عليهم باقياتٍ منَ الهوى صالحاتٍ؟
خُتِمَ الحُبُّ من حديثي بمِسْكٍ رُبَّ خيرٍ يجيءُ في الخاتماتِ
فعلى العاشقينَ منّي سلامٌ جاءَ مثلَ السلامِ في الصلواتِ

وهكذا الشعر، بل هكذا السحر. فكيف يقال إن هذه نزعة حسية؟ وهذا إن كان الحس شيئاً يُشمأز منه، وهو بكل يقين ليس كذلك، فالحياة فى جانب منها حسٌّ، وإن أنكر المنكرون وتنطع المتنطعون، فحقائق الحياة كفيلة بإرغام الأنوف المتمردة دون حق عليها حتى لو كان التمرد مجرد شقشقة كاذبة باللسان.

ومن النماذج الماضية يتبين للقارئ سخف دعوى أخرى يقول أصحابها إن الشعر القديم هو كله شعر إنشادى، بمعنى أنه عالى النغم مجلجل على الدوام بغض الطرف عن المناسبة والسياق. والقائلون بذلك

يقصدون الزراية عليه، إذ يهدفون إلى القول بأنه كان شعرا خطابيا يُلقى فى المحافل، ولم يُنظَم ليقرأه الفرد بينه وبين نفسه. فأمامنا نصوص متعددة بعضها عالى النغم فعلا كمعلقة عمرو بن كلثوم التى يتحدى فيها الملكَ الحيرِىّ ويتهدده بعظائم الأهوال إنْ هو فكر فى أن يقترب منهم. وليس هذا عيبا فيها، إذ السياق يتطلب النغم العالى المجلجل، لأنه سياق حروب وصراعات وتهديدات وقعقعات، وليس من المعقول أن يهمس الشاعر فى مثل هذا الأوان، وإلا كان ذلك منه ضربا من الخبل والعجز عن تقدير الظروف وما تتطلبه تلك الظروف، فضلا عن أن صور الشاعر صور مفترعة مدهشة. وبعضها فخر، وإن لم يكن فخرا مقعقعا، إذ هو فخر فى ميدان الغرام لا فى ميدان القتال. والفخر، على كل حال، لا يناسبه الهمس والنجوى. وهذا ملحوظ فى أبيات البهاء زهير الرشيقة الأنيقة المعجبانية الرائقة الشائقة. ومهما قلت فيها من ثناء وإشادة فهى تستحقه وأكثر. أما نصَّا البحترى وابن الرومى فبهجة عارمة بمقدم الربيع وما يبثه فى الوجود المستكنّ الهاجع من يقظة، ويسربله به من حيوية وحُسْن وتوثب. وهناك أبيات الحمى للمتنبى، وهى أبيات أسيانة منكسرة، وإن خالطت ذلك نغمة من التهكم المتشائم والاعتزاز المكتوم بالنفس والتعجب من مفارقات الوجود . . . إلخ.

والواقع أن أصحاب الدعوى الإنشادية إنما يهدفون بدعواهم إلى الغض من عبقرية الشعر العربى تمهيدا للقفز عليه وطعنه فى مقتل. ولقد فعلوها، وإن كان الشعر العربى الكريم الأصيل لم يمت بعدُ رغم كل الطعنات والبثور والتقيحات التى أصابت جسده ووجهه وشوهت محياه الجميل وأوصلته فى شعر الطاعنين إلى طريق مسدود بعد أن كان يطفر حيويةً وعُرَامًا . والحق أن اتهام الشعر العربى بأنه كله شعر محافل لا يعرف إلا النغمة العالية هو اتهام باطل كله تدليس، فإن النغمة العالية ليست سمة لشعرنا القديم بإطلاق بل لبعض نصوصه ليس إلا، إلا أن القوم ذوو غرض، والغرض مرض كما يقولون. أترى معلقة امرئ القيس أو طرفة هما من الشعر العالى النغمة؟ أترى قصائد ابن أبى ربيعة أو جميل أو قيس أو كُثَيِّر فى حبائبهم هو من الشعر العالى النغمة؟ أترى قصائد أبى العتاهية هى من الشعر العالى النغمة؟ أترى غزليات العباس بن الأحنف الرقيقة المترفة ورسائله الشعرية لحبيبته فَوْز هى من الشعر العالى النغمة؟ أترى قصيدة المتنبى فى الحمى أو ميميته فى الانفصال عن سيف الدولة هما من الشعر العالى النغمة؟ أترى أشعار ابن الرومى التهكمية، أو قصيدته فى رثاء ابنه محمد، أو قصيدته فى توحيد المغنية هى من الشعر العالى النغمة؟ أترى أشعار ديك الجن فى حبيبته التى قتلها غيرة ثم قضى سائر عمره يندبها ويشعر بالذنب والويل هى من الشعر العالى النغمة؟ أترى أشعار الصوفية

كرابعة العدوية والحلاج وابن الفارض هى أشعار عالية النغمة؟ أترى غزليات البهاء زهير وإخوانياته هى أشعار عالية النغمة؟ إن القوم ليدلسون أبشع التدليس وأشنعه، وهم يعرفون أنهم يدلّسون، وهم يفعلون ذلك التدليس لغرض فى نفس يعقوب!

ولعله ينبغى أن نشير فى هذا السياق إلى ما كان د. محمد مندور قد ملأ الدنيا به ضجيجا وعجيجا فى الأربعينات من القرن المنصرم حين رفع راية ما يسمى بـ"الشعر المهموس" وكأنه قد فتح عكا. ويجد القارئ المقالات التى وضعها مندور فى هذا الموضوع فى كتابه: "فى الميزان الجديد"، الذى ظن، وبعض الظن إثم، وإثم كبير، أنه سوف يغير به الشعر العربى كله إلى الأفضل. وبالمناسبة فالأحرى أن يسمى هذا اللون من الشعر بـ"الشعر الهامس" لأن الفعل "همس" هو من الأفعال اللازمة، فلا يشتق منه اسم مفعول. وصحيح أن الشعر لا يَهْمِس بل يُهْمَس به، إلا أن ذلك على سبيل المجاز مثل "نهرٌ جارٍ" و"ليلٌ سارٍ" و"نهارٌ صائمٌ"... وأساس دعوته هو أن يكون الشعر ذا نبرة خافتة. وهو حين قال ذلك لم يقصد نوعا بعينه من الشعر يصلح له الهمس والخفوت كالقصائد التى تعبر عن أسى أصحابها وحيرتهم مثلا وانكسارهم أمام محن الحياة، بل قصد كل أنواع الشعر. وهذه نقطة الضعف القاتلة فى تلك الدعوة، إذ الحياة ليست همسا خافتا إلا فى ركن واحد ضيق منها، وباقى الأركان غير

ذلك. وليس معقولا أن آتى إلى شاعر يستنفر قومه إلى الجهاد فأقول له: اهمس، وإياك أن ترفع صوتك، وإلا غضب عليك محمد مندور وأخرجك من جمهورية الشعر وجنة الشعراء. ترى لو قلنا هذا مثلا لأبى تمام مبدع بائية فتح عمورية أو لعبد الله شمس الدين صاحب قصيدة "الله أكبر" أيام العدوان الثلاثى على أرض الكنانة عام ١٩٥٦م، فماذا تراهما كانا يقولان؟ لا شىء فيما أتصور إلا كلمة "طظ!" صاخبة مجلجلة! كما أنه ليس معقولا أن آتى إلى شاعر هجرته حبيبته وغدرت به وحطمت منه القلب وطيرت من عقله برجا بل أبراجا وأقول له: احذر أن ترفع صوتك بالألم والأنين، وإلا كان مصيرك الطرد من فردوس مندور. أترى لو قلنا هذا لكامل الشناوى خالق قصيدة "لستَ قلبى"، التى تتفجر باللهب وتدمدم بالسخط والغضب والألم العبقرى الملتاع، فماذا كان قائلا؟ لا أحسبه سيقول شيئا غير الذى قاله صاحباه. دعوة مندور إذن دعوة بائسة إذا كان المراد انتهاجها فى كل شعر كما كان داعيها يروم. والعجب أن القصيدة الأولى التى ساقها د. مندور وحللها كى يقنعنا بصحة دعوته، وهى قصيدة "أخى" لميخائيل نعيمة الذى نظمها بعد الحرب الكونية الثانية وخروج العرب منها صافرى اليدين، هى قصيدة مفعمة باليأس والانهزام، ومن شأنها أن تُعدِىَ من يقرؤها بالإحباط والشلل النفسى إن لم يكن منها على بينة وبصيرة. وهذه مصيبة كبرى لأن مثل تلك الظروف تحتاج إلى

لون آخر من الشعر يثير النفوس ويلهب العقول والقلوب، أو على الأقل: يمسك سوطا ينهال به على الجلود حتى يشعر أصحابها معنى الألم، ألم الخزى والعار، ويهبوا مطالبين بحقوقهم خالعين ثوب الخنوع والخضوع ومستبدلين به حُلل الكرامة والعزة والحرية. وأعجب من ذلك كله أن بين من يسمون أنفسهم نقادا من يذكر دعوة "الشعر المهموس" بوصفها إنجازا مندوريا عبقريا لم يأت بمثله أحد فى الأولين أو الآخرين رغم ما هو ظاهر من سخف الأمر. وكلمة "المهموس" هى ترجمة للتعبير الفرنسى المعروف: "à (de)mi voix"، فهو لم يأت بشىء من عنده. ويقابله بالإنجليزية: "in an undertone" . ورغم ذلك كله نراه ونرى فريقا من المحسوبين على النقد والنقاد يزعمون بشأن ذلك الأمر مزاعم ما أنزل الله بها من سلطان!

*****

ومن القضايا المهمة التى تتعلق بالشعر العربى أيضا بناء القصيدة. ولعل أول من افتتح الكتابة فى هذا الموضوع من مؤرخى الأدب ونقاده هو ابن قتيبة، الذى قال فى كتابه: "الشعر والشعراء": "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصّد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدِّمَن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرَّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلةُ العَمَد في الحلول والظعن على خلاف ما

عليه نازلة المَدَر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفَرْط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسببٍ، وضاربًا فيه بسهمٍ حلالٍ أو حرامٍ. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّبَ بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النَصَب والسهر وسُرَى الليل وحَرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافاة وهزّه للسَّمَاح وفضّله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعَدَلَ بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِل فيُمِلَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماءٌ إلى المزيد . . . وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزلٍ عامرٍ أو يبكي عند مَشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على

الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جَرَوْا على قطع منابت الشيح والحَنوة والعَرَارة" . وقد قالت طائفة من مؤرخى الأدب العربى ونقاده بناء على ذلك النص إن هذه هى بنية القصيدة العربية التى لم تعرف غيرها طوال عصورها منذ الجاهلية إلى العصر الحديث.

وأول ما ينبغى التنبيه إليه هو أن الملاحظة السابقة ليست من بُنَيَّات عقل ابن قتيبة على عكس ما هو شائع، إذ هو مجرد حاكٍ لها كما جاء فى بداية كلامه، وإن كان يُفْهَم من نهاية النص أن الرأى الذى يقول بأنه لا يحق للمتأخر من الشعراء أن يخرج على ما قرره السابقون منهم هو رأيه هو. فإن كان الأمر كذلك فمعناه أنه قد وقع دون أن يدرى فى شىء من التناقض، فقد قال فى مقدمة كتابه ذاك فى سياق الحديث عن الشعراء الذين ترجم لهم فيه والأساس الذى استند إليه فى الحكم على مرتبة كلٍ منهم: "ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارًا له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدُّمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخُّره. بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كُلاًّ حظه، ووفرتُ عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخَيَّره، ويرذِل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله ! ولم

يَقصِر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره، وكل شريف خارجيّةً في أوله. فقد كان جريرٌ والفرزدقَ والأخطل وأمثالهم يُعَدّون مُحْدَثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المُحْدَث وحَسُن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون مَنْ بعدهم لِمَنْ بعدنا كالخُزَيميِّ والعتّابي والحسن بن هانيء وأشباههم. فكل من أتى بحَسَنٍ من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يَضعه عندنا تأخُّرُ قائله أو فاعله ولا حداثةُ سنه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدُّمه". ومعنى هذا أنه لا فضل للمتقدمين من الشعراء على التالين لهم، فلماذا يحرّم ابن قتيبة على هؤلاء إذن أن يخرجوا على ما قرره أولئك ونهجوا سبيله إذا كان الفريقان موهوبين كلاهما ولا يتفاضلان بهذا الاعتبار؟ كما أن الحياة لا تعترف بهذا التضييق الذى يريد بعض الناس أن يلزموا أنفسهم وغيرهم أيضا به، بل تتسع لألوان كثيرة مختلفة من الأذواق والمعايير، وبخاصة فى ميدان الفنون والآداب. وما دام الله سبحانه لم يجعل العقل والذوق والوجدان والإبداع قصرا على قوم دون قوم ولا على جيل دون جيل ولا على أمة دون أمة،

فلماذا اشترط ابن قتيبة على اللاحقين من الشعراء أن يلغوا شخصياتهم الفنية ويحطبوا فى حبل من تقدمهم من نظرائهم؟

على أن الذى يهمنا من هذا النص حقا هو ما جاء فيه من أن تلك هى السبيل التى كان ينتهجها دائما أصحاب القصائد، وهو ما لا يوافقه الواقع، إذ هناك قصائد جاهلية كثيرة جدا لم يجر فيها ناظموها على هذه الخطة، بل تراهم يدخلون فى موضوعهم مباشرة، أو يستهلون شعرهم بشىء آخر غير الوقوف على الأطلال: كالنسيب مثلا كما فى قول المسيّب بن عَلَس:

كَلِفتُ بِليلَى خَدينِ الشبا ... بِ وَعالَجتُ مِنها زَمانًا خَبالا

أو الحديث عن فراق الحبيبة لانتقالها مع قبيلتها إلى منزل آخر كما فى قصيدة بشامة بن الغدير التى مطلعها:

إن الخليط أجَدّ البَيْن فابتكروا ... لنيةٍ ثم ما عاجوا وما انتظروا

(وهو ما يمكن تسميته بـ"مقدمة الفراق" أو "المقدمة الفراقية")، أو بالحديث عن السهاد ومراعاة النجوم ومقاساة الأرق والقلق (وهو ما أُطْلِقَ عليه: "المقدمة السُّهْدِيّة")، ومنه قصيدة النابغة المشهورة: "كِليني لهمٍّ يا أُمَيْمَةُ ناصب"، وقصيدة عروة بن الورد: "أَرِقْتُ وصُحْبَتي بمَضِيقِ عمقٍ"، أو بالرد على عتاب زوجته له على ما يهينه من مال على الفقراء والمساكين مما ترى أن البيت أولى به كما هو الحال فى بعض قصائد حاتم الطائى، أو

على تركه بيته وأسرته والانطلاق فى الأرض كما فى بعض أشعار عروة بن الورد، أو على احتفاظه بفرسه رغم حاجة البيت إلى ثمنه كما فى قصيدة ابن المضلل:

أَرِقْتُ فَلَم تَخْدَعْ بِعَيْنَيَّ وَسْنَةٌ وَمَن يَلْقَ ما لاقَيْتُ لا بُدَّ يَأْرَقِ

(وهو ما نستطيع أن نسمه مثلا بـ"المقدمة العتابية")، أو بوصف الخمر مثلما هو الأمر فى معلقة عمرو بن كلثوم التى يبدؤها بالحديث عن الخمر ثم يخرج منه إلى الفخر بنفسه وبقومه والتحدى للملك الحيرىّ الذى ظن أن بمكنته النيل من كرامة الشاعر وأمه فكان فى ذلك حتفه الوَحِىّ، ثم لا شىء فى القصيدة بعد ذلك، أو بالتحسر على أيام الشباب التى انصرمت ولم يعد لها من رجوع كما فى قصيدة علقمة بن عبدة التميمى: "طَحَا بكَ قلبٌ فى الحِسَان طَرُوبُ" . . . وغير ذلك من الابتداءات، وإن كان افتتاح القصيدة بالوقوف على الطلل أشهر من غيره من الافتتاحات.

وحتى إذا وقف الشعراء على الأطلال فإن كثيرا منهم لا يعقبون ذلك بالرحلة لا للممدوح ولا لأى شخص آخر، بل كثيرا ما لا يكون هناك ممدوح البتة، كما هو الوضع فى معلقة عنترة والملك الضليل مثلا. كذلك فكثير من هذا الشعر لا يزيد على أن يكون تصويرا لتجربة ذاتية حقيقية أو متوهَّمة لا صلة بينها بتاتا وبين الأغراض الشعرية التقليدية ولا البناء الفنى الذى تحدث عنه ابن قتيبة بأى حال، ومن ذلك بعض أشعار الشَّنْفَرَى التى

يصف فيها لقاءه بالغول وعراكه معها . واضحٌ إذن أن ما قاله ابن قتيبة لا يقتصر على شعر المديح، بل يقع فى شعر المديح وفى غيره. وحتى فى شعر المديح فإنه لا يقع عليه كله بل على بعضه فقط. أى أن ما يحسبه كثير من الباحثين نظاما صارما يتبعه الجاهليون والقدماء عموما فى بناء القصيدة لم يكن فى الحقيقة كذلك، بل كان يراعَى فى بعض قصائد المديح وحَسْب، لكنه لا يقتصر عليها بل يَشْرَكها فى ذلك كثير من القصائد غير المَدْحِيّة أيضا كمعلقة امرئ القيس التى يتناول فيها مغامراته اللاهية مع النساء ويصف الحصان والسحاب والسيل، وكمعلقة طرفة التى يستهلها بالوقوف على أطلال خَوْلة رغم أنها ليست في المديح ولا حتى فى الهجاء أو الرثاء أو أى موضوع من موضوعات الشعر التقليدية، بل فى التمرد على التقاليد والحيرة فى فهم الحياة، وكمعلقة عنترة بن شداد التى يفخر فيها بشجاعته وفروسيته أمام حبيبته ويرسم صورة حانية لأَدْهَمه الذى اشتكى له حَرّ القتال ووَدَّ لو يستطيع أن يرفع صوته بالكلام الواضح المبين كما يفعل البشر لولا عجزه عن التعبير اللغوى المقصور على أولئك البشر . . .

وقد كان د . شوقى ضيف فى كتابه: "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" أكثر دقة وحذرا فى حديثه فى هذا السياق عن أسلوب الشعراء الجاهليين فى نظم قصائدهم، إذ قرر أنهم "كانوا يحرصون فى كثير من

مطولاتهم منذ العصر الجاهلى على أسلوب موروث فيها، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء الدِمَن ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر فى الصحراء، وحينئذ يصف ناقته التى تملأ حسه ونفسه وصفا دقيقا فيه حذق ومهارة، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعيَّن من مدح وهجاء أو غيرها. واستقرت تلك "الطريقة التقليدية" وثبتت أصولها فى مطولاته الكبرى على مر العصور". فهو، كما نرى، يقول إنهم كانوا يفعلون ذلك فى كثير من مطولاتهم لا فيها كلها ولا فى المدائح منها فحسب. وهذا أقرب إلى الواقع (كما أشرنا قبل قليل) مما جاء فى نص ابن قتيبة آنفا، هذا النص الذى فهمه نيكلسون فى كتابه: " A History of Arabic Literature" على حرفيته فأساء الفهم والتقدير، إذ كتب زاعما أن الشاعر الجاهلى لم يكن أمامه أى اختيار فيما يخص النظام الموسيقى للقصيدة العربية أو فى اختيار موضوعاته وأسلوب معالجتها، ولم يكن يجرؤ من ثم على الخروج على شىء من ذلك، وإن عاد فاستثنى بعض الحالات من هذه "التقاليد الجامدة" على حد تعبيره. ولروجر ألن فى الفصل المعنون: "Categories" من كتابه: " An Introduction to Arabic Literature" إشارة مهمة تتعلق بما نحن فيه الآن، إذ ذكر تلك القصائد الجاهلية القصيرة التى كانت تقوم على نظام الموضوع الواحد لا تعرف غيره. فهذا يؤكد ما قلته من أن قصائد الشعر الجاهلى لم تكن تقوم

كلها على نظام تعدد الموضوعات كما يظن خطأً بعضُ الباحثين. كما علق المستشرق البريطانى بعد نحو صفحة على تصميم القصيدة الذى أشار إليه ابن قتيبة بوصفه نتاج ملاحظاته لعدد كبير من القصائد القديمة ليس إلا. أى أن الشعراء الجاهليين لم يكونوا جميعا يجرون على هذا المنوال. ولقد قالها ألن عقب هذا صراحةً، إذ كتب أن نسبة ضخمة من الإبداعات الشعرية الجاهلية لم تكن تتفق مع النموذج الذى أورده ابن قتيبة وعزاه إلى "بعض أهل الأدب" حسب كلامه.

هذا، وقد وقفت هنا طويلا عند العصر الجاهلى لأنه العصر الذى يقال إنه أرسى بنية القصيدة العربية على أساس من تعدد أغراضها وابتدائها بالوقوف على الأطلال، تلك البنية التى يظن كثير من الدارسين أن الشعراء كانوا يلتزمونها على الدوام، وهو ما تأكدنا لتونا أنه غير صحيح بالنسبة إلى شعر الجاهلية نفسه، وهو ما يصدق من باب الأَوْلَى على بقية عصور الشعر العربى: فكما كانت هناك قصائد متعددة الأغراض فكذلك قامت إلى جانبها قصائد لا تشتمل إلا على موضوعٍ واحدٍ مقدارها لا يسعه الإحصاء كثرةً، كقصائد عمر بن أبى ربيعة مثلا وأشعار العذريين، وشعر أبى العتاهية الزهدى، وهو معظم شعره، وشعر العباس بن الأحنف، وغير قليل من شعر بشار كرائيته المفحشة مثلا، وبائية أبى تمام فى فتح عمورية، وكثير من شعر المتنبى وأبى العلاء المعرى وابن الرومى،

وكل شعر ديك الجن تقريبا، ومعظم شعر البهاء زهير، وكل شعر الصوفية. . . إلخ. وبهذا يتبين لنا زيف مقولة أخرى منتشرة بين مؤرخي الأدب العربي.

ثم جَدَّ في الشعر العربي الحديث المناداة الملحة بالوحدة العضوية، وهي تقوم على تشبيه القصيدة بالجسم الحي من حيث إن له أعضاء متصلة، ولكل عضو من أعضائه موضعه الذي لا يعدوه من الجسم فلا يمكن من ثم نقله إلى موضع آخر، كما لا يمكن الاستغناء عنه. وهو ما لا بد أن يتحقق نظيره في القصيدة فلا يتقدم بيت عن موضعه أو يتأخر، مثلما لا يمكن حذف شيء منها، وإلا فسد أمرها كما يفسد أمر الجسم إذا خُلِع منه عضو ونُقِل إلى غير مكانه الذي كان فيه أو بُتِرَ منه أصلا. وممن نادى بهذه الوحدة في العصر الحديث المرحوم عباس محمود العقاد، الذي أخذ على شوقي، فيما أخذه عليه في كتاب "الديوان في الأدب والنقد"، أن قصائده تعاني من التفكك أيما معاناة، وإن كان الحاتمي في القرن الرابع الهجري قد قال شيئًا شبيها بهذا، وهذا نص كلامه حسبما أورده كل من ابن رشيق في كتابه: "العمدة في صناعة الشعر ونقده" والحصري القيرواني في "زهر الآداب وثمر الألباب": "قال الحاتمي: من حُكْم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل منه. فإن القصيدة مَثَلُها مَثَلُ خَلْق

الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفي معالم جماله. ووجدتُ حُذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المُحْدَثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على مَحَجَّة الإحسان". واضح أن الحاتمى لم يكن يقصد أن يكون موضوع القصيدة شيئا واحدا، إذ طالب الشاعر بأن يكون نسيبه فى أول القصيدة متصلا اتصالا وثيقا بمديحه أو هجائه فى آخرها، بما يعنى أنه لا يجد شيئا فى تعدد أغراضها. وعلى هذا فكل ما كان فى ذهنه ألا تتنافر تلك الأغراض فيما بينها، بل تكون متلاحمة متسقة. وهذا مطلب نادى به النقاد العرب القدماء كلهم تقريبا، إلا أن الحاتمى هو الوحيد، فيما نعلم، الذى شبه القصيدة بالجسم الحى. أما العقاد فكان يرفض تعدد الأغراض فى القصيدة الواحدة وأخذ على شوقى ابتداءه بعض أشعاره السياسية بالغزل على الطريقة القديمة.

ويرى د. محمد مندور، في الفصل الذى خصصه للعقاد فى كتابه: "النقد والنقاد المعاصرون"، أن هذه الوحدة العضوية كما نادى بها العقاد لا تكاد تُتَصَوَّر إلا فى القصائد القصصية أو الدرامية، أما فيما عدا هذا من شعر غنائى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق محدد فلا، وأن فى دعوة الأستاذ العقاد تعسفا غير مقبول، وأننا إذا طبقنا هذا

المقياس على شعر العقاد نفسه لما صمد له. ثم مضى فذكر أنه طبق ذلك المعيار فعلا على قصيدة من شعر العقاد هى "هدية الكروان"، فكانت النتيجة أنْ أمكن تقديم بعض الأبيات وتأخير بعضها الآخر دون أن يلحق القصيدة أى أذى. وكلام د. مندور بوجه عام صحيح إلى حد كبير، ولكن هذا لا يمنع من وجود قصائد غير قصصية ولا درامية تتحقق فيها الوحدة العضوية كقصيدة "سلع الدكاكين فى يوم البطالة" و"رثاء طفلة" للعقاد، وقصيدة "العودة" لإبراهيم ناجى، وقصيدة "لستَ قلبى" و"لا تكذبى" لكامل الشناوى، وقصيدة "أيظن؟" لنزار قبانى مثلا. وتزداد فرصة تحقق الوحدة العضوية إذا كانت القصيدة قائمة على نظام المقاطع الذى ينفرد فيه كل مقطع بشكل موسيقى مختلف، ففى هذه الحالة يستحيل أن ينتقل أى بيت فى القصيدة من مقطعه إلى مقطع آخر، وإلا فسد نظامها الموسيقى. وبهذا تقل فرصة إمكان التلاعب بالأبيات عن طريق نقلها من موضع إلى آخر، كما هو الحال فى الموشحات، وفى قصيدة "أخى" لميخائيل نعيمة وأمثالها. وعلى أية حال فإنّ أحسن شىء فى هذه القضية هى أن نقصر مطالبتنا للشاعر على أن يكون لقصيدته موضوع واحد، وأن يسودها جو نفسى واحد، وألا تكون الوحدة الفكرية الصغرى فى القصيدة هى البيت بل المقطع أو ما أشبه.

*****

هـذا عـن الشـعر الغنـائى. والآن إلى الشـعر الملحمـى، وهـذا هـو تعريـف الملحمـة حسـبما حـددها كاتـب مـادة "Epic Poetry" فـى "Wikipedia: الويكيبيديا":

"The epic is a lengthy, revered narrative poem, ordinarily concerning a serious subject containing details of heroic deeds and events significant to a culture or nation. A work need not be written to qualify as an epic, although even the works of such great poets as Homer, Dante Alighieri, and John Milton would be unlikely to have survived without being written down. The first epics are known as primary, or original, epics. Epics that attempt to imitate these like Virgil's The Aeneid and John Milton's Paradise Lost are known as literary, or secondary, epics".

ومن هـذا النص نعرف أن الملحمة قصيدة قصصية شـديدة الطول تدور عادة حول أعمال بطولية ووقائع ذات دلالة لأمة من الأمم أو ثقافة من الثقافات. ويفرق كاتب المادة بين نوعين من الملاحم: النوع القديم كملحمـة "جلجـامش" وملحمـة "الإليـاذة" لهـوميروس الإغريقـى، والنـوع الأحـدث أو الثانوى مثل "الإنيادة" لفرجيل الرومانى و"الفردوس المفقود" لجون ملتون الإنجليزى. وهـذا الأخير هو من إبداع أدباءَ كبارٍ معروفين استعملوا له لغة أدبية راقية ونسجوه عامدين على منوال تلك الملاحم القديمة التى كانت فى الأصل شفوية غير مكتوبة، وإن كان قد تم تسجيلها كتابةً بعد ذلك فوصلت من ثم إلينا .

ويمضى كاتب المادة مسجلا الخصائص التى تميز الملحمة عن غيرها من الإبداعات الأدبية على النحو التالى:

Epics have 6 main characteristics:

1. the hero is of imposing stature, of national or international importance, and of great historical or legendary significance.

2. the setting is vast, covering many nations, the world, or the universe.

3. the action consists of deeds of great valor or requiring superhuman courage.

4. supernatural forces-- gods, angels, demons--interest themselves in the action.

5. a style of sustained elevation is used.

6. the poet retains a measure of objectivity.

The hero generally participates in a cyclical journey or quest, faces adversaries that try to defeat him in his journey, and returns home significantly transformed by his journey. The epic hero illustrates traits, performs deeds, and exemplifies certain morals that are valued by the society from which the epic originates. Many epic heroes are recurring characters in the legends of their native culture.

وتتلخص هذه الخصائص فى أن يكون بطل الملحمة شخصا جليلا ذا مكانة كبيرة بين أبناء وطنه أو فى العالم أجمع، ويحظى بأهمية تاريخية أو أسطورية. كذلك ينبغى أن يكون ميدان الأحداث شديد الاتساع بحيث يشمل كثيرا من الأمم والبلاد المختلفة، وأن تتسم تصرفات البطل بالشجاعة الفائقة حتى لتكون خارقة فى كثير من الأحيان، فضلا عن مشاركة الآلهة والملائكة والشياطين فيها، مع حرص المؤلف على فخامة الأسلوب والموضوعية فى إقامة الوقائع ورسم الشخصيات بكل سبيل.

وعلى وجه العموم نرى البطل يقوم برحلة يَلقى فيها خصوما يحاولون إنزال الهزيمة به، ليعود فى نهاية المطاف إلى بلاده وقد تغير فلم يعد كما كان. وهو فى كل ذلك يعكس الملامح القومية والخلقية التى تميز أمته، ويأتى من الأعمال ما يمثل أهمية قصوى لتلك الأمة.

وقد قام كاتب "الويكيبيديا" فى نهاية المادة بتزويدنا بقائمة لأهم الملاحم المعروفة فى العالم، مرتبةً تاريخيا بدءا من القرن العشرين قبل الميلاد حتى عصرنا هذا. وهذه هى لمن يريد:

Ancient epics (to 500)

- 20th to 18th century BC:
  - Epic of Gilgamesh (Mesopotamian mythology)
  - Atrahasis (Mesopotamian mythology)
- 8th to 6th century BC:
  - Enuma Elish (Babylonian mythology)
  - Iliad, ascribed to Homer (Greek mythology)
  - Odyssey, ascribed to Homer (Greek mythology)
  - Works and Days, ascribed to Hesiod (Greek mythology)
  - Jaya, ascribed to Vyasa (Hindu mythology)
  - Lost Greek epics ascribed to the Cyclic poets:
    - Epic Cycle including Cypria, Aethiopis, Little Iliad, Sack of Troy Return from Troy, Telegony
    - Theban Cycle including Oedipodea, Thebaid, Epigoni (epic), Alcmeonis
    - Others: Titanomachy, Heracleia, Capture of Oechalia, Naupactia, Phocais, Minyas, Danais'
- 7th to 5th century BC:
  - Bharata, ascribed to Vaisampayana (Hindu mythology)

- 5th to 4th century BC:
  - Mahabharata, ascribed to Ugrasravas (Hindu mythology) (5th to 1st century BC)
  - Ramayana, ascribed to Valmiki (Hindu mythology) (5th century BC to 4th century AD)
  - Lost Greek epics: poems by Aristeas (Arimaspeia), Asius of Samos, Chersias of Orchomenus
  - The Book of Job
- 3rd century BC:
  - Argonautica by Apollonius of Rhodes
- 2nd century BC:
  - Annales by Ennius
- 1st century BC:
  - Aeneid by Virgil
- 1st century AD:
  - Metamorphoses by Ovid
  - Pharsalia (Bellum Civile or Civil War) by Lucan
  - Punica (Bellum Punicum or Punic War) by Silius Italicus
  - Argonautica by Gaius Valerius Flaccus
  - Thebaid by Statius
- 2nd century:
  - Buddhacarita by Aśvaghoṣa (Indian epic poetry)
  - Saundaranandakavya by Aśvaghoṣa (Indian epic poetry)
- 2nd to 5th century:
  - The Five Great Epics of Tamil Literature:
    - Cilappatikaram by Prince Ilango Adigal
    - Manimekalai by Seethalai Saathanar
    - Civaka Cintamani by Tirutakakatevar
    - Kundalakesi by a Buddhist poet
    - Valayapati by a Jaina poet
- 3rd to 4th century:
  - Posthomerica by Quintus of Smyrna
- 4th century:

o Evangeliorum libri by Juvencus
o Kumārasambhava by Kālidāsa (Indian epic poetry)
o Raghuvamsa by Kālidāsa (Indian epic poetry)
• 5th century:
o Dionysiaca by Nonnus

Medieval Epics (500-1500)

• 8th to 10th century:
o Beowulf (retelling of Anglo-Saxon legends)
o Waldere, Old English version of the story told in Waltharius (below), known only as a brief fragment
o David of Sasun (Armenian language)
• 9th century:
o Bhagavata Purana (Sanskrit "Stories of the Lord") written from earlier sources
• 10th century:
o Shahnameh (Persian mythology) (epic poem detailing Persian legend and history from prehistoric times to the fall of the Sassanid Empire)
o Waltharius by Ekkehard of St Gall, Latin version of the story of Walter of Aquitaine
o The Battle of Maldon, brief Old English epic describing a recent battle
• 11th century:
o Poetic Edda (Norse mythology) (collection of poems of Norse mythology from various sources; dates of composition vary within the collection, but the majority of poems existed before the 12th century based on the excerpts in the Prose Edda)
o Ruodlieb, Latin epic by a German author
o Digenis Akritas (Byzantine epic poem)
o La Chanson de Roland (The Song of Roland)
o Epic of King Gesar (Tibetan epic; compiled from earlier sources)
o Epic of Manas (Kyrgyz epic, possibly later)

- 12th century:
  - The Knight in the Panther Skin by Shota Rustaveli
  - Alexandreis, Latin epic by Walter of Châtillon
  - De bello Troiano and the lost Antiocheis by Joseph of Exeter
  - Carmen de Prodicione Guenonis (Latin version of the story of the Song of Roland)
  - Architrenius, satirical Latin epic by John of Hauville
  - Liber ad honorem Augusti by Peter of Eboli, Latin narrative of the conquest of Sicily by Henry VI, Holy Roman Emperor
- 13th century:
  - Nibelungenlied (Germanic mythology)
  - Brut by Layamon
  - Chanson de la Croisade Albigeoise ("Song of the Albigensian Crusade"; Occitan)
  - Epic of Sundiata
  - El Cantar de Mio Cid, Spanish epic of the Reconquista
  - De triumphis ecclesiae, Latin literary epic by Johannes de Garlandia
  - Parzival by Wolfram von Eschenbach
- 14th century:
  - Cursor Mundi by an anonymous cleric (c. 1300)
  - Divina Commedia (The Divine Comedy) by Dante Alighieri
  - Africa, Latin literary epic by Petrarch
  - The Tale of the Heike (Japanese epic war tale)
- 15th century:
  - Alliterative Morte Arthure
  - Orlando innamorato by Matteo Maria Boiardo (1495)

<u>Modern Epics (from 1500)</u>

- 16th century:
  - Orlando furioso by Ludovico Ariosto (1516)
  - Os Lusíadas by Luís de Camões (c.1555)
  - La Gerusalemme liberata by Torquato Tasso (1575)
  - Ramacharitamanasa (based on the Ramayana) by Goswami Tulsidas (1577)
  - Lepanto by King James VI of Scotland (1591)
  - Matilda by Michael Drayton (1594)
  - The Faerie Queene by Edmund Spenser (1596)
- 17th century:
  - The Barons' Wars by Michael Drayton (1603; early version 1596 entitled Mortimeriados)
  - The Purple Island by Phineas Fletcher (1633)
  - Szigeti veszedelem, also known under the Latin title Carmen Obsidionis Szigetianae, a Hungarian epic by Miklós Zrínyi (1651)
  - Paradise Lost by John Milton (1667)
  - Paradise Regained by John Milton (1671)
  - Prince Arthur by Richard Blackmore (1695)
  - King Arthur by Richard Blackmore (1697)
- 18th century:
  - Eliza by Richard Blackmore (1705)
  - Redemption by Richard Blackmore (1722)
  - Henriade by Voltaire (1723)
  - Alfred by Richard Blackmore (1723)
  - Utendi wa Tambuka by Bwana Mwengo (1728)
  - Leonidas by Richard Glover (1737)
  - Epigoniad by William Wilkie (1757)
  - The Works of Ossian by James MacPherson (1765)
  - Caoineadh Airt Uí Laoghaire** by Eibhlín Dubh Ní Chonaill (1773)
  - Der Messias by Friedrich Gottlieb Klopstock (1773)

- Rossiada by Mikhail Matveyevich Kheraskov (1771-1779)
- Vladimir by Mikhail Matveyevich Kheraskov (1785)
- Athenaid by Richard Glover (1787)

• 19th century:

- Columbiad by Joel Barlow (1807)
- Milton: a Poem by William Blake (1804-1810)
- The Revolt of Islam (Laon and Cyntha) by Percy Bysshe Shelley (1817)
- Endymion, (1818) by John Keats
- Hyperion, (1818), and The Fall of Hyperion, (1819) by John Keats
- L'Orléanide, Poème national en vingt-huit chants, by Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes (1821)
- Don Juan by Lord Byron (1824)
- Pan Tadeusz by Adam Mickiewicz (1834)
- Smrt Smail-age Čengića by Ivan Mažuranić (1846)
- Kalevala by Elias Lönnrot (1849 Finnish mythology)
- Kalevipoeg by Friedrich Reinhold Kreutzwald (1853 Estonian mythology)
- The Prelude by William Wordsworth
- The Song of Hiawatha by Henry Wadsworth Longfellow (1855)
- La Fin de Satan by Victor Hugo (written between 1855 and 1860, published in 1886)
- La Légende des Siècles (The Legend of the Centuries) by Victor Hugo (1859-1877)
- Martín Fierro by José Hernández (1872)
- Clarel by Herman Melville (1876)
- Canigó by Jacint Verdaguer (1886)
- Leaves of Grass by Walt Whitman (1888)

• 20th century:

- Lahuta e Malcís by Gjergj Fishta (composed 1902-1937)
- The Ballad of the White Horse by G K Chesterton (1911)
- Mensagem by Fernando Pessoa
- The Hashish-Eater; Or, The Apocalypse of Evil by Clark Ashton Smith (1920)
- Savitri by Aurobindo Ghose (1950)
- Astronautilía-Hvězdoplavba by Jan Křesadlo
- The Odyssey: A Modern Sequel by Nikos Kazantzakis (Greek verse, composed 1924-1938)
- The Cantos by Ezra Pound (composed 1915-1969)
- A Cycle of the West by John Neihardt (composed 1921-1949)
- "A" by Louis Zukofsky (composed 1928-1968)
- Paterson by William Carlos Williams (composed c.1940-1961)
- The Maximus Poems by Charles Olson (composed 1950-1970)
- Aniara by Harry Martinson (composed 1956)
- Libretto for the Republic of Liberia by Melvin B. Tolson (1953)
- Mountains and Rivers Without End by Gary Snyder (composed 1965-1996)
- The Changing Light at Sandover by James Merrill (composed 1976-1982)
- Omeros by Derek Walcott (1990)
- The Descent of Alette by Alice Notley (1996)
- Cheikh Anta Diop: Poem for the Living by Mwatabu S. Okantah (1997)

Other "Epics"

- The Anathemata by David Jones (1952)
- The Waste Land and Four Quartets by T. S. Eliot

- Der Ring des Nibelungen by Richard Wagner (opera)
- Parsifal by Richard Wagner (opera)

Fredy Neptune: A Novel in Verse by Les Murray

والسؤال الآن: هل فى أدبنا ملاحم كتلك التى يعرفها كثير من الآداب الأخرى؟ فأما فى الأدب الفصيح القديم فلا يوجد شىء يمكن أن يقال عنه إنه ملحمة أو يشبه الملحمة بالمعنى الذى شرحناه هنا . ولقد فاخر ابن الأثير (من أهل القرنين: السادس والسابع الهجريين) فى كتابه: "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" بما يوجد فى آداب الفرس من القصائد الطويلة التى تبلغ الواحدة منها عدة آلاف من الأبيات كالشاهنامة وما إليها، فكان رد صلاح الدين الصفدى (من أهل القرن الثامن الهجرى) فى كتابه: "نصرة الثائر على المثل السائر" هو التذكير بما فى أدبنا من منظومات وقصص طويلة أشار إلى بعضها كما سوف نرى بعد قليل. ومن الواضح أنه ظن المسألة فى الطول وحده، وإلا فإن الأمثلة التى ضربها على ما فى بعضها من إبداع أدبى جميل ورائع ليست من سبيل الملحمة ولا الملحمة من سبيلها . وكان ابن الأثير فى كتابه المذكور يوازن بين فَنَّيِ النثر والشعر ويرصد الفروق بينهما، إلى أن أتى إلى مسألة التطويل والتقصير فقال إنه مما لا يحسن فى الذوق العربى أن يطوّل الشاعر قصائده ويشقق المعانى ويستوفى الكلام فيها مما هو أليق بالنثر. ثم انطلق فى

موازنة بين العرب والفرس فى تلك النقطة قائلا إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مَرْضيّ. والكاتب لا يُؤتى من ذلك، بل يطيل الكتابَ الواحدَ إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة، وهو مجيد في ذلك كله، وهذا لا نزاع فيه لأننا رأيناه وسمعناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يَفْضُلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنَّفًا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نَظْم الكتاب المعروف بـ"شاه نامه"، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس. وهو قرآن القوم، وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

فكان من جراء ذلك أن ألف صلاح الدين الصفدى كتابه: "نصرة الثائر على المثل السائر"، للرد على بعض ما جاء فى كتاب ابن الأثير السابق الذكر كما هو واضح من عنوانه. وهذا الرد يجرى على النحو

التالي: "قال (أي ابن الأثير) في تفضيل النثر على النظم في آخر الكتاب إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مَرْضِيّ. والكاتب لا يُؤْتَى من ذلك، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة. وهو مُجيد في ذلك كله. وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأيناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يَفْضُلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنَّفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف: "شاه نامه"، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العرب بالنسبة اليها كقطرة من بحر".

أقول: قد ختم ابن الأثير رحمه الله تعالى كتابه بهذه النكتة التي مال فيها إلى الشعوبية، وما قال مَعْمَر بن المثنى ولا سهل بن هارون ولا ابن غَرْسِيَه في رسالته مثل هذا. وقد وُجِد في أهل اللسان العربي مَنْ نظم

الكثير أيضا . وإنْ عَدّ هو الفردوسي عددت له مثل ذلك جماعة، منهم من نَظَم تاريخ المسعودي نظما في غاية الحسن، ومنهم من نظم كتاب كليلة ودمنة في عشرة آلاف بيت، ونظمها أبان اللاحقي أيضا . وأخبرني الشيخ الإمام الحافظ شمس الدين أبو عبد الله محمد الذهبي أن مكي ابن أبي محمد بن محمد بن أبيه الدمشقي (عُرِف بـ"ابن الدجاجية") نظَم كتاب "المهذب" قصيدة علي رَوِيّ الراء سماها: "البديعة في أحكام الشريعة"، انتهى. قلت: والمهذب في أربع مجلدات. وبعض المغاربة امتدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم في قصيدة عدّتها ثمانية عشر ألف بيت. ولابن الهبارية كتاب "الصادح والباغم" في أَلْفَي بيت، كل بيت منها قصرٌ مَشيد، ونكته ما عليها في الحسن مزيد، يشتمل على الحكايات والنوادر والأَمثال والحِكَم، وكلها في غاية الفصاحة والبلاغة ليس فيها "لو" ولا "ليت". وأما من نَظَمَ الألف وما دونه فكثير جدا لا يبلغهم الحصر، وأما "الشاطبية" وما اشتملت عليه من معرفة القراءات السبع واختلافها، وتلك الرموز التي ظاهرها الغزل وباطنها العلم، فكتاب اشتهر وظهر، وخلب سحْرُه الألبابَ وبَهَر . . . وأما أراجيز النحو والعروض والفقه، كالذي نظم "الوجيز" و"منظومة الحنفية" وغير ذلك من الطب وغيره من العلوم فكثير جدا إلى الغاية التي لا يحيط بها الوصف".

إذن ففى أدبنا الفصيح القديم لا وجود لهذا الفن الشعرى. ولكن لدينا مع هذا ما يسمى بـ"السِّيَر الشعبية"، كسيرة عنترة وسيرة سيف بن ذى يزن والسيرة الهلالية وسيرة ذات الهمة وسيرة حمزة البهلوان وسيرة فيروز شاه وسيرة على الزيبق وسيرة أحمد الدنف. . . وهى تقترب جدا من فن الملحمة: فهى قصص، وهى شديدة الطول حتّى لتتجاوز سيرة عنترة مثلا ثلاثة آلاف صفحة وخمسين، إلا أن هذه السير ليست مصوغة كلها شعرا، بل هى عمل نثرى فى المقام الأول تكلله الأشعار على ألسنة بعض أبطالها مع تفاوت فى مقدار هذا الشعر بين سيرة وأخرى. ومع هذا لا يصح أن نغفل أنها مصبوبة فى قالب السجع، الذى يقترب خطوة من الشعر. أى أن أسلوب السيرة النثرى ليس خاليا من النغم هو أيضا. كذلك لا يوجد لها مؤلف معين، إذ هى من إبداع المخيلة الشعبية. ولعلنا لم ننس أن الملاحم الأولى الموغلة فى القدم هى أيضا عارية عن أسماء مؤلفيها. بل إن من الدارسين من ينفى أن يكون هوميروس هو صاحب الإلياذة قائلا إنها عملٌ شعبىٌ عامٌ اكتمل على مدار الزمان. ومن هنا كان أسلوب السِّيَر الشعبية مختلفا عن أسلوب الأدب الرسمى رغم أنها مكتوبة بالفصحى، إذ هى فصحى تنفح بالنكهة الشعبية من حيث بساطتها وعدم احتفالها بالصياغة اللغوية بوجه عام. وفوق ذلك ففى السير تداخل بين الأماكن والأحداث والأزمنة التاريخية كما هو الحال مثلا فى سيرة

عنترة حيث نرى عنترة فى اليمن وفارس والشام ومصر، وحيث تستغرق الأحداث ما يقرب من ستة قرون، وكما هو الحال أيضا فى سيرة الظاهر بيبرس حيث يشتبك العصر العباسى والعصر الأيوبى والعصر المملوكى. ووجه الشبه بين السير الشعبية والملاحم أنها شديدة الطول، وأن الأبطال فيها يتميزون بالشجاعة الخارقة، كما تختلط الأحداث التاريخية بكثير من الخرافات والأساطير، فضلا عن اتساع رقعة الميدان الذى تتحرك فيه الوقائع والشخصيات. كذلك فللجن والسحر والمعجزات والكرامات والرؤى والنبوءات الصادقة وجود فى تلك السير. وقد أشار إليها روجر ألن فى كتابه: "An Introduction to Arabic Literature" بوصفها ملاحم شعبية. وللدكتور عبد الحميد يونس ود. نبيلة إبراهيم والأستاذ فاروق خورشيد وغيرهم دراسات هامة حول تلك الأعمال.

أما فى العصر الحديث فقد ظهرت بعض الأعمال الشعرية العربية التى أُطلِق عليها: "ملاحم" رغم أنها لا تتطابق والملاحم القديمة التى نعرفها. إلا أن فيها مع ذلك بعض السمات التى تصلها على نحو ما بها: فهى أعمال قصصية طويلة يقع بعضها فى عدة آلاف من الأبيات كـ"ملحمة الغدير" لبولس سلامة اللبنانى النصرانى الذى لم تمنعه نصرانيته من الإعجاب ببطولة ختن الرسول الكريم صلوات الله عليه والعكوف على سيرته وشخصيته يدرسهما ويستوحيهما حتى أخرج لنا فى نهاية الأمر

عملا ملحميا يصور بطولاته رضى الله عنه وإنجازاته الخارقة، على حين يكتفى البعض الآخر بعدة مئات من الأبيات كـ"ترجمة شيطان"، التى صور بها العقاد ما حاق بنفسه عقب الحرب العالمية الأولى من شكوك فى قدرة البشرية على مصارعة عوامل الشر والانتصار عليها، ويأس من انتصار الخير فى دنيانا هذه بسبب الأهوال وألوان الدمار والتقتيل التى أنزلتها تلك الحرب بجنس الإنسان. والأولى تتناول سيرة بطل عربى مسلم مشهور بالشجاعة غير الاعتيادية، وله إنجازاته الحربية التى أسهمت فى تغيير مجرى التاريخ، وهو الصحابى الجليل على بن أبى طالب كرم الله وجهه، على حين تحكى الثانية قصة الشيطان فى تمرده المستمر على رب العباد وعمله على بث الغواية فى كل مكان رغم معرفته بما ينتظره من عقاب رهيب فى نهاية المطاف. فهى إذن تدور حول قضية فلسفية ودينية خطيرة هى قضية الخير والشر والصراع بينهما ووقوع الإنسان بين شقى الرحى. وقد أثارت قصيدة العقاد إعجاب ناقد كالدكتور زكى نجيب محمود إلى أبعد مدى حتى إنه ترجمها إلى الإنجليزية ترجمة مرموقة فى تقدير من اطلعوا عليها . كما لفت النظر إلى أن العقاد بقصيدته هذه قد فتح فى الشعر العربى فتحًا سبق به قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت، تلك القصيدة التى كان لوقعها من الدوىّ ما جعلها مَعْلَمًا من معالم القرن العشرين الأدبية. وكما يرى القارئ فإن فى هاتين الملحمتين العنصر الخارق. وهناك

أيضا ملحمة "عبقر" لشفيق المعلوف، و"محمد" لعلي شلق، و"الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم، الذى جاء عمله أقرب إلى السرد التاريخى منه إلى الملحمة رغم أن الأسلوب الذى كُتِب به ذلك العمل أسلوب شعرى، إذ ينقصه البناء القصصى تماما . فهو من هذه الناحية يشبه أرجوزة ابن عبد ربه التى بلغت أربعمائة وخمسة وأربعين بيتا فى تعداد مآثر الخليفة الأموى عبد الرحمن الثالث بقرطبة، وأرجوزة ابن المعتز فى الخليفة العباسى المعتضد بالله والتى نَيَّفَتْ على أربعمائة بيت بنحو عشرين بيتا، وإن كان عمل محرّم أطول من ذلك كثيرا .

ولا مانع أن تُعَدّ تلك الأعمال الحديثة من الملاحم ما عدا "الإلياذة الإسلامية" لافتقارها إلى أهم عناصر الملحمة، وهو العنصر القصصى. ولا ريب أن من الصعب استمرار ملامح جنسٍ أدبيٍ ما دون تغيير أو تعديل أو تطور طوال كل هاتيك القرون الشاسعة. وهناك مقال لماتيا كافانيا (Mattia Cavagna) يتناول بعض الأعمال الأدبية الفرنسية المعاصرة فيعدها من الملاحم رغم أنها لا تتوفر فيها كل العناصر الملحمية. ذلك أن هذه الأعمال قد ساهمت فى إحداث ذلك التغيير الذى كان من جرائه أن أصبحت الملاحم تُكْتَب نثرا بعد أن كانت على الدوام تُصَبّ فى قالب الشعر، علاوة على غلبة الطابع العاطفى عليها . وهذا نص الكلام:

Plusieurs contributions montrent en effet comment le genre épique évolue en absorbant de plus en plus d'éléments romanesques. L'évolution intéresse à la fois la forme et le contenu. Quant à la forme, la première et la plus évidente des évolutions est la mise en prose qui implique, selon l'heureuse définition proposée par Damien de Carné, un « contrat de lecture » qui détache fortement les textes de leur forme d'origine, fondée bien évidemment sur le «chant». Dans son article concentré sur le prologue du Guillaume en Prose, Damien de Carné insiste sur les éléments de continuité et de rupture entre la mise en prose et la chanson en vers. Encore sur le Guillaume en prose, Nadine Henrard analyse l'épisode de Clarisse et Esmerée, un épisode interpolé, de caractère sentimental et romanesque, qu'elle rapproche de manière très convaincante du roman de Floire et Blanchefleur.

D'autres contributions analysent, inversement, l'influence exercée par le genre épique sur d'autres genres littéraires, romanesques ou historiques. Bernard Ribémont analyse la Prise d'Alexandrie, œuvre historiographique de Guillaume de Machaut qui contient plusieurs éléments d'inspiration épique, comme par exemple le titre, qui renvoie à de nombreuses chansons de geste bien connues ; l'enchaînement des épisodes, basé sur une suite d'ambassades, traités, discussions etc. ; le but du récit, qui est la glorification d'un homme (Pierre Ier de Lusignan) dans sa dimension guerrière et le lien indissoluble, typique du personnage épique, entre le héros et le lieu (Alexandrie) qui l'identifie. Carol Chase se penche sur le cycle du Lancelot-Graal en soulignant l'épisode où Lancelot découvre le tombeau de Narbaduc, un mythique roi sarrasin, qui s'inscrit dans un réseau de « lieux de mémoire » et donne lieu à une série de récits rétrospectifs

renvoyant aux batailles des Chrétiens contre les Sarrasins, thème fondamental de l'épopée médiévale.

*****

ويبقى الضرب الثالث من الإبداع الشعرى، وهو الشعر المسرحى.

ولأننا سوف نتناول هذا الفن قائما برأسه شعرا ونثرا فلا داعى للحديث عنه هنا حتى لا يتكرر الكلام مرتين.

فن الخطابة

الخطابة هى أن يقف المتكلم أمام جمهور من السامعين يحدثهم فى موضوع من المواضيع مرتجلا أو كالمرتجل، متدفقا لا يتوقف ولا يتلعثم ولا يظهر عليه القلق، مستوليا على عقولهم وقلوبهم، متصرفا فى ألوان الكلام كما يجب. وهناك من المتحدثين من قد يشبهون الخطيب، لكن عند التدقيق لا بد أن نلاحظ بعض الفروق بينهما. ولتوضيح ذلك نقول إن ثمة تمايزا بين المدرس فى حصة أو محاضرة مثلا وبين الخطيب يقوم فى محفل من المحافل: فالأول يقتصر على مخاطبة العقل، على حين يتغيا الثانى إقناع العقل وإمتاع النفس جميعا. علاوة على أن المدرس يفصل القول ويعيد الكلام ويشرح ويسأل وينتظر الإجابة، ويتوقف ويمضى، ويستعين بوسيلة من وسائل الإيضاح، ويفتح الكتاب أو الكراس وينظر فيه كى يتذكر شيئا غاب عنه، ويكتب على السبورة... إلخ. أما الخطيب فالمفترض أنه يستمر كالسيل لا يقف إلا لكى يزيد الأنظار تعلقا به ويحبس الأنفاس فيشتد شوق أصحابها إلى سماع ما هو آت، ولا يعرج على أى شىء آخر.

وإذا كنت قلت إن الخطيب يلقى خطبته مرتجلا أو كالمرتجل فليس معنى هذا أنه يقولها عفو اللحظة، وإن كان من الممكن وقوع هذا، إلا أنه

ليس هو القاعدة، كما أن الخطبة التى تأتى بهذه الطريقة قلما يُكْتَب لها النجاح المرتقب. ولا بد أولا أن تتوفر الموهبة التى تعين صاحبها على مواجهة الجماهير دون خوف أو خجل أو قلق أو توتر. وهذا أول شرط فى الخطابة، فمهما كان المرء عالما واسع الثقافة والحفظ رائع الأسلوب، لكن تنقصه موهبة مواجهة الجمهور فلا يستطيع الكلام فى حضرة الجموع، فقل على كل ذلك السلام، إذ لا ينفع منه حينئذ شىء. وبطبيعة الحال فإن الدربة والتجارب كفيلة بتقوية هذه الموهبة وإحكام مرِنتها وتسهيل مهمة الخطيب إلى أبعد مدى حتى إنه ليجىء عليه وقت يقدر فيه على ارتجال الخطبة إذا ما طُلِب منه ذلك بغتة، وإن كانت الخطبة في تلك الحالة لا ترتقى عادةً إلى مستوى خطبة يكون قد أعدها واستعد لها من قبلُ على راحته.

ويدخل فى إعداد الخطبة أن يتبين المتحدث فى وضوح تام موضوعه الذى يتعين عليه أن يخطب الجمهور فيه، وأن يتوسع فى القراءة حوله ومراجعة من تناولوه قبله كتابة وخطابة حتى لا يشعر أثناء الخطبة أنه غريب يجوس بلادا غريبة. بعبارة أخرى ينبغى أن يعيش الخطيب فى جو خطبته وأن يتقمص الدور قبلها، حتى إذا ما حلت اللحظة التى يخطب فيها أحس كأنه فى عُقْر داره دون أدنى شعور بالغرابة أو التهيب أو الحيرة. كذلك لا بد أن يكون على علم بالنقاط التى سوف يتناولها فى

خطبته، وأن تكون مرتبة فى ذهنه بشىء من التفصيل، مع ما يدعمها من الاستشهادات والإحصاءات والأقوال السائرة والأبيات الشعرية والآيات القرآنية والأحاديث النبوية التى تتصل بها وتقوى حجته فيها، مع توشيتها كلما أمكن بشىء من السجع مثلا حتى يكون لها إيقاع جذاب. والأفضل أن يتدرب على الخطبة قبل أن يواجه جمهوره، ويمكن أن يصنع ذلك على انفراد. وربما وقف أمام مرآة وشاهد نفسه وهو يتكلم، وقد يتخذ جمهورا مصغرا ممن يعرفهم فيلقى عليهم الخطبة أولا ليستطلع رأيهم فيما يقول. وبعض خطباء الإغريق القدماء كان يقف أمام البحر يخطب فيه، وإن أمواجه لتهدر، كى يكتسب الشجاعة اللازمة التى بها يقدر على مواجهة الجماهير واستلاب عقولهم وعواطفهم.

وفى رأى الجاحظ أنه لا ينبغى للمرء أن يقدم على الخطابة مقتحما دون تدبر وطول استعداد ومرانة. قال فى "البيان والتبيين": "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتُنسَب إلى هذا الأدب، فقرضتَ قصيدةً، أو حبَّرت خطبة، أو ألّفتَ رسالة، فإيَّاك أن تدعوك ثقتُك بنفسك، أو يدعُوك عُجبُك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدّعيَه، ولكن اعرضه على العلماء في عُرُض رسائلَ أو أشعارٍ أو خطبٍ. فإنْ رأيتَ الأسماعَ تُصْغي له، والعيونَ تَحْدِجِ إليه، ورأيتَ مَن يطلبه ويستحسنه فانتحله. فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أوّلِ تكلفك فلم تر له طالبًا ولا مستحسنًا، فلعله أن يكون ما

دام أيضا قضيبًا، أن يحل عندهم محل المتروك، فإذا عاودتَ أمثالَ ذلك مرارًا، فوجدتَ الأسماع عنهُ منصرفة، والقلوبَ لاهية، فخذْ في غير هذه الصناعة، واجعَل رائدك الذي لا يَكذُبُك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه... قال البعيث الشاعر، وكان أخطبَ الناس: إني والله ما أُرسل الكلامَ قضيبًا خشيبًا، وما أريد أنْ أخطُبَ يوم الحَفْل إلا بالبائت المحكَّك" . أى أنه لم يكن يرتجل الخطبة ارتجالا، بل كان يُعدّها من قبل وينظر فيها مرات قبل أن يرضى عنها . ومن أقوال الجاحظ أيضا أن العرب فى الجاهلية كانوا يرتجلون خطبهم ارتجالا . وليس فى كلامه هناك وكلامه هنا تناقض، فإن البعيث إنما كان من شعراء الدولة الأموية، كما أن نصيحة الجاحظ موجهة إلى الخطباء الشُّدَاة من أهل عصره الذين كانوا يختلفون عن عرب الجاهلية ولا يتمتعون بالسليقة العربية مثلهم.

ومن الخطباء من قد يكتب خطبته ويقرؤها عدة مرات حتى يحفظها، أو على الأقل: حتى تنطبع صورتها العامة فى ذاكرته فيُلفى كل شىء سهلا ميسرا عندما يجدّ الجدّ . والعبرة أن يبدو أمام المستمعين وكأنه يرتجل خطبته. وهذا يتحقق بأن يكون إلقاؤه طبيعيا لا يَكرّ الكلام كرًّا شأن الحفظة الذين كل همهم أن يثبتوا للحاضرين أنهم لم ينسَوْا شيئا ، وأن يقف فى بعض الأحيان، ويعلو صوته فى بعض الأحيان الأخرى، وينفعل ويهدأ، ويسرع ويبطئ، ويغضب ويرضى ويستعين بإشارت يده وملامح

وجهه: كل ذلك حسب المعانى والأفكار التى يتناولها، والمواقف التى تقابله أثناء الخطبة، ولا يجرى على وتيرة واحدة طوال الوقت حتى لا يمله الجمهور ويتثاءب ضيقًا به ويستعجل انتهاءه لكى يخلص منه ومما يقول، وإن كان هناك من لا يحبذ الاستعانة بالإشارة وحركة اليد وملامح الوجه كالذى ذكره الجاحظ عن معمَّر أبى الأشعث. قال: "روى أبو شَمِر عن مُعَمَّرٍ أبي الأشعث، خلافَ القولِ الأوّل في الإشارة والحركة عند الخطبة، وعند منازعة الرجال ومناقَلَة الأَكْفاء .وكان أبو شَمِر إذا نازع لم يحرِّكْ يديه ولا مَنْكبيه، ولم يقلِّبْ عينيه، ولم يُحرِّكْ رأسَه، حتّى كأنَّ كلامَه إنما يخرج من صَدْعِ صخرة. وكان يَقضي على صاحب الإشارة بالافتقار إلى ذلك، وبالعجز عن بُلوغِ إرادته. وكان يقول: ليس من حقِّ المنطق أن تستعين عليه بغيره. وحتّى كلّمه إبراهيمُ بن سيَّار النظّامُ عند أيوبَ بن جعفر فاضطرَّه بالحجَّة وبالزيادة في المسألة حتّى حرَّكَ يديه وحَلَّ حُبْوَته وحَبَا إليه حتّى أخذ بيديه. وفي ذلك اليوم انتقل أيوبُ من قول أبي شَمِر إلى قول إبراهيم. وكان الذي غَرَّ أبا شَمِرٍ ومَوَّهَ له هذا الرأي أنَّ أصحابه كانوا يستمعون منه ويسلِّمون له ويميلون إليه، ويَقْبلون كلَّ ما يُورِده عليهم ويُثبته عندهم. فلما طال عليه توقيرُهم له وتَرْكُ مجاذبتهم إياه، وخفّت مؤونة الكلام عليه نَسِيَ حال منازعة الأَكْفاء ومجاذبة الخصوم. وكان شيخًا وقورًا، وزِمِّيتًا رَكينًا، وكان ذا تصرُّف في العلم، ومذكورًا بالفهم والحِلْم".

ومن الواضح أن الخطيب لا يصلح منه و لا له أن يبقى طوال الوقت ساكنا متخشبا، فضلا عن أن هذا ضد الطبيعة الإنسانية فى عفويتها وتلقائيتها وحبها للحركة والاستعانة بإشارات اليد والوجه على تأكيد ما تريد التعبير عنه. وكانت العرب فى الجاهلية تمسك بالعصا عند الخطابة، فعابتها الشعوبية بذلك، ولا أدرى لماذا، إذ ليس فى الإمساك بالعصا لأى غرض ما يعاب. وقد دافع الجاحظ فى "البيان والتبيين" أقوى دفاع عن هذه العادة وبيّن سخف عقول الشعوبيين الذين يتمحلون العيوب على العرب فى غير متمحَّل، رغم أنه لم يكن عربيا بالدم، بل باللغة والثقافة والنزعة الإسلامية. ومن الخطباء من يمسك سيفا من خشب كما كان الحال فى خطبة الجمعة فى كثير من المساجد المصرية حتى وقت قريب، إذ يجد الخطيب السيف فى انتظاره أعلى المنبر فيتناوله ويظل ممسكا بمقبضه طوال إلقائه الخطبة. كذلك كان الخطباء العرب يلقون خطبهم واقفين، إلا إذا كانت خطبة زواج، فإنهم كانوا يقعدون كسائر الحضور. وكثيرا ما يقف الخطباء، إذا وقفوا، على شرَفٍ من الأرض كى تراهم العيون براحتها.

كذلك ينبغى أن يكون الخطيب جهير الصوت، وأن يكون على علم بنفسية جمهوره وبالطريقة التى يستطيع أن يكسبهم بها إلى صفه ويستولى على آذانهم وعقولهم وقلوبهم، وأن يكون جاهزا لمفاجآت الوقت والمكان

فلا يرتبك إذا ما وقع ما لم يقدّر حسابه من قبل، بل يعرف كيف يواجهه فى الحال ولو بدعابة أو بكلمة من كلمات الحكمة أو مثل من الأمثال السائرة. . . ولا شك أن الخطيب كلما اتسعت ثقافته وقراءته سَهُلَتْ عليه مهمتُه وشعر كأنه يمتاح من بحر ولا ينحت من صخر. وعليه أيضا أن يراعى مستوى جمهوره من الوعى والثقافة والإحاطة بالموضوع الذى يخطبهم فيه، وكذلك مستواهم فى اللغة فلا يتأنق مثلا فى وجه جمهور محدود الثقافة لا يبالى بالأداء اللغوى، وهو ما عناه العرب قديما حين قالوا: "لكل مقام مقال"، وإن كان الأفضل بوجه عام مراعاة السهولة اللفظية وقِصَر الجُمَل ما أمكن، أو على الأقل: تجنب التقعر اللغوى والإغراب اللفظى والتركيبى، فليست الخطبة بالسياق الذى يحتمل هذا، إذ لا يستطيع الذهن متابعة الخطبة التى تتدفق ولا تتوقف، وفى ذات الوقت يفكر فى معنى كلمة صعبة أو يتابع انعطافات تركيب طويل معقد. وعلى الخطيب أيضا أن يراوح بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية وألا يكون كلامه ماء واحدا منعا للإملال، وأن يراوح كذلك بين رفع الصوت وخفضه، وبين سرعة الإلقاء وبطئه حسبما يمليه السياق والمعنى الذى يكون بصدده. ومما يجعل للخطبة طلاوة أن يتجه الخطيب إلى مستمعيه بين الحين والحين بسؤال أو تعجيب، فهذا دليل على اهتمامه بهم، ومن شأنه أن يثير أذهانهم ويُحَمِّىَ مشاعرهم.

وفى "البيان والتبيين" للجاحظ، وكذلك فى "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى ذكرٌ لما فى صحيفة الهند المشهورة من كلام عن الخطابة وما تستلزمه ممن يتخذها صناعة. ومن ذلك "أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيبُ رابطَ الجأش، ساكنَ الجوارح، قليلَ اللحظ، متخيّر اللفظ، لا يكلم سيّدَ الأمة بكلام الأمة ولا الملوكَ بكلام السُّوقة، ويكونَ في قُواه فضلُ التصرُّف في كلِ طبقة، ولا يدقّق المعاني كل التدقيق، ولا يُنقحَ الألفاظ كل التنقيح، ولا يُصفيَها كلَّ التصفية، ولا يهذبَها غاية التهذيب، ولا يفعلَ ذلك حتى يصادفَ حكيمًا، أو فيلسوفًا عليمًا، ومَن قد تعوَّد حذف فُضول الكلام، وإسقاطَ مشتركات الألفاظ، وقد نَظَر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالغة، لا على جهة الاعتراض والتصفح، وعلى وجه الاستطراف والتظَرُّف. قال: ومن علم حَقّ المعنى أن يكونَ الاسمُ له طِبْقًا، وتلك الحالُ له وَفْقًا، ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقَصرًا ولا مشتركًا ولا مضمّنًا، ويكونَ مع ذلك ذاكرًا لما عَقَدَ عليه أوَّلَ كلامه، وكونَ تصفحه لمَصادره في وزن تصفحه لموارده، ويكونَ لفظُه مُونقًا، ولهَوْل تلك المقامات معاودًا. ومدارُ الأمر على إفهام كلِّ قوم بمقدار طاقتهم، والحملِ عليهم على أقدار منازلهم، وأن تُواتيَهُ آلاتُه، وتتصرّفَ معه أداتُه، ويكونَ في التُهَمَة لنفسه معتدلاً، وفي حسن الظنّ بها مقتصدًا، فإنه إنْ تجاوَز مقدارَ الحقِّ في التهمة لنفسه ظَلَمها فأودعها ذلة المظلومين، وإن

تجاوزَ الحقَّ في مقدار حُسْن الظنّ بها آمنها فأودعَها تهاوُنَ الآمنين. ولكل ذلك مقدارٌ من الشُّغل، ولكل شغْلٍ مقدارٌ من الوَهن، ولكل وهَنٍ مقدارٌ من الجهل".

كذلك لا بد أن يكون الخطيب مقبول المحضر والمظهر مَلْبسًا ووجهًا وقامةً، وألا يعانى صوته من عيب ولو طارئا، وإشارات يده وملامح وجهه متناسقة مع ما يقول، وإلا نفر منه السامعون، وربما سخروا به وانصرفوا عنه على أقل تقدير. وكان الجاحظ على هذا الرأى، أما سهل بن هارون فبخلاف ذلك حسبما كتب زعيم الكتاب فى "البيان والتبيين" عند تناوله رأى أحد العلماء فى صفات الخطيب، إذ قال ذلك العالم: "وزَينُ ذلك كلّه، وبهاؤُه وحلاوتُه وسناؤُه أن تكون الشمائلُ موزونةً، والألفاظُ معدَّلةً، واللهجة نقيَّة. فإنْ جامَعَ ذلك السنُّ والسمتُ والجمال وطولُ الصَّمت فقد تمَّ كل التمام، وكمل كل الكمال. وخالفَ عليه سهلُ بن هارونَ في ذلك، وكان سهلٌ في نفسه عتيقَ الوجه، حسنَ الشارة، بعيدًا من الفَدامة، معتدل القامة، مقبول الصُّورة، يُقضى له بالحكمة قبل الخبرة، وبرقة الذهن قبل المخاطبة، وبدقة المذهب قبل الامتحان، وبالنُّبل قبل التكشُّف، فلم يمنَعه ذلك أن يقول ما هو الحقُّ عنده وإن أدخَل ذلك على حاله النَّقص. قال سهلُ بن هارون: لو أنَّ رجُلَين خطبَا أو تحدّثا، أو احتجَّا أو وصَفَا وكان أحدُهما جميلاً جليلاً بهيًّا، ولَبَّاسًا نبيلاً، وذا حَسَبٍ شريفًا، وكان الآخر

قليلاً قميئًا، وباذَّ الهيئة دَميمًا، وخاملَ الذكر مجهولاً، ثم كان كلامُهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي وزنٍ واحد من الصواب، لَتصدَّع عنها الجمع، وعامّتهم تقْضي للقليل الدَّميم على النَّبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولشَغلهم التَعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التَعجُّب منه سببًا للعَجَب به، ولصار الإكثارُ في شأنه علّةً للإكثار في مدحه، لأنَّ النفوسَ كانت له أحقَر، ومن بيانه أيأس، ومن حَسَده أبعَد. فإذا هَجَمُوا منه على ما لم يكونوا يَحتَسبُونه، وظَهَرَ منه خلافُ ما قدَّرُوه تضاعَفَ حُسْنُ كلامه في صدورهم، وكَبر في عيونهم، لأنَّ الشيءَ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغربَ كان أبعدَ في الوهْم، وكلما كان أبعَدَ في الوهم كان أطْرَف، وكلّما كان أطْرفَ كان أعجب، وكلما كان أعجبَ كان أبدع. وإنما ذلك كنوادر كلام الصّبيان ومُلَح المجانين، فإنّ ضَحك السامعين من ذلك أشدُّ، وتعجُّبَهم به أكثَر. والنّاسُ مُوَكّلُون بتَعظيم الغريب، واستطراف البعيد. وليس لهم في الموجود الرَّاهن وفيما تحتَ قُدرتهم من الرَّأي والهوى مثْلُ الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ وكلِ ما كان في مُلْك غيرهم. وعلى ذلك زَهدَ الجيرانُ في عالمهم، والأصحابُ في الفائدة من صاحبهم. وعلى هذا السّبيل يستَطرفون القادمَ عليهم، ويرحَلُون إلى النّازح عنهم، ويتركون مَن هو أعمُّ نفعًا وأكثرُ في وجوه العلم تصرُّفًا، وأخفُّ مؤُونةً وأكثرُ فائدة. ولذلك قدّم بعضُ الناس الخارجيَّ عن العريق، والطّارفَ على

التَّليد" . والحق أن ذلك الكلام إنما هو كلامٌ نظريٌ ألقاه سهل على عواهنه لا عن إحصاء واستقصاء، ولا نعرف مدى صحته فى الواقع. فإن صح فقد يكون تعبيرا عن تعاطف أمثال الخطيب الدميم الشكل البَاز الهيئة مع من على شاكلتهم مثلا. أما إذا كان الكلام فى الخطيب بوجه عام دون مقارنة له بغيره فما قلناه وقاله الجاحظ هو الصواب، أو فى أقل تقدير: هو الأصوب، إذ النفوس قد جُبِلتْ على حب الحسن والتفوق وطلبه والاستزادة منه والحكم لصاحبه، وإلا لكان أصحاب المراكز الأولى عند الناس دائما أو غالبا هم الأقلاء الأدمّاء ذوى الهيئة التى تقتحمها العين، وهذا مما لا يقول به أحد على سبيل الجدّ .

وبعض الخطباء قد تكون فى نطقهم عيوب، لكنهم يعملون على علاجها باذلين فى ذلك الجهود الجبارة. وقد قرأت مرة أن بعض خطباء الإغريق، وهو ديموستين، كان يعانى لثُغة فى كلامه، فظل يحاورها ويداورها ويضع فى فمه بعض الحصى عند الكلام ويقف أمام البحر يخطب كأنه يواجه الجماهيرحتى استقام منطقه وذهب العيب الذى كان يسبب له القلق والفشل، وعندئذ أضحى قادرا على القيام تلقاء الجمهور دون أية مشاكل. ومثله ما حكاه رواة العرب من أن عبد الله بن سعيد بن العاص كان لا يخطب إلا اعترته حُبسة، فلم يزل يعالج الكلام ويوسع أشداقه حتى استقام له لسانه وصار من الخطباء المعروفين. ولواصل بن

عطاء خطبة مشهورة تجنب فيها حرف الراء تماما، إذ كان كديموستين الإغريقى ألثغ، مما ألزمه أن يهجر كل كلمة فيها ذلك الحرف ويستعيض عنها بمرادف لها يخلو منه. وقد كنت أحسب أنه أعدها مسبقا وتدرب عليها حتى حفظها، وأنها لم تكن ارتجالا، إلى أن قرات فى "البيان والتبيين" أنه كان يفعل ذلك كثيرا فى محاجته للخصوم ومفاوضاته مع الإخوان، فكان هذا مبعثا لدهشتى العظيمة. كما كان سعد زغلول، فيما قرأت، لا يحسن نطق القاف على النحو الشائع، إذ كان ينطقها أقرب ما تكون إلى الكاف. ومع ذلك كان خطيبا ناجحا يستولى على السامعين. لكن هذا من الأمثلة الشاذة التى لا يقاس عادة عليها، ولا بد أنه كانت فيه حسنات هائلة أخرى تغطى على هذا العيب وتصرف المستمعين عن الانتباه له.

ومما ينبغى التنبه إليه أن الخطبة، شأنها شأن أى عمل فنى، لا بد أن يكون لها موضوع واحد تدور حوله، وإلا كانت أشتاتا من الكلام تجرى يمينا وشمالا دون محور يمسكها ويضمن لها الصلابة والرسوخ فيضيق بها الجمهور، إذ يشعر أنه قد ضل الطريق ولم يعد هناك مخرج. كذلك لا مناص من أن يكون للخطبة نظام وترتيب، فتبدأ بمقدمة يهيئ فيها الخطيب النفوس لما يريد أن يتحدث فيه، ولا يهجم على موضوعه مرة واحدة كأنه فى معركة يريد أن ينتهى منها سريعا بالقضاء على خصمه. وفى هذه المقدمة يستطيع أن يأخذ بيد المستمعين رويدا رويدا إلى أن يبلغ بهم

الموضوع الذى يبغى مخاطبتهم فيه. فإذا وصل إلى موضوعه شرحه وفصل القول فيه واحتج له وعمل بكل سبيل على استمالة الحاضرين إلى رأيه، موشيا كلامه بكل ما من شأنه أن يجذب النفوس والآذان له من شواهد شعرية وآيات قرآنية وأحاديث مصطفوية وأقاويل حكمية وما إلى هذا. وإذا كان هناك رأى مخالف لما يقول تعرض له وبين ما فيه من خطإ وضعف. وحينما ينتهى من ذلك عليه أن يخرج بسامعيه من الخطبة برفق كما دخلها بهم برفق ولا يَبْتُر الكلام بَتْرًا حتى لا يزعج جمهوره ويتركهم حيارى ساخطين جراء شعورهم أنهم أُخذوا على حين بغتة.

وفى "البيان والتبيين" للجاحظ، و"زهر الآداب" للحصرى القيروانى كلام لابن المقفع عن أهمية تمهيد الخطيب لموضوع خطبته: "فأما الخُطَب بين السّماطين، وفي إصلاح ذاتِ البَين، فالإكثارُ في غير خَطَل، والإطالةُ في غير إملال، وليكن في صدر كلامك دليلٌ على حاجتك، كما أنّ خيرَ أبيات الشعر البيتُ الذي إذا سمِعتَ صدْرَه عرَفتَ قافيتَه. كأنه يقول: فرّقْ بينَ صدر خطبة النكاح وبين صَدْر خُطبة العيد، وخُطبة الصُّلح وخُطبة التّواهُب، حتّى يكونَ لكل فنٍ من ذلك صدرٌ يدل على عَجُزِه، فإنه لا خيرَ في كلامٍ لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مَغزَاك، وإلى العَمود الذي إليه قصدتَ، والغرضِ الذي إليه نزَعت". وكذلك فى "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الصناعتين" للعسكرى و"زهر الآداب" للحصرى تحذير من

الخروج عن موضوع الخطبة والاستطراد إلى غيره، إذ أورد الجاحظ عن أحد الشعراء الرواة قوله: "سمعت أبا داود بن حَرِيز يقول، وقد جَرى شيءٌ من ذكر الخُطَبِ وتحبيرِ الكلام واقتضابه، وصعوبة ذلك المَقام وأهواله، فقال: تلخيص المعاني رِفقٌ، والاستعانة بالغريب عَجْز، والتشادق مِن غيرِ أهل البادية بُغض، والنَظَر في عيون النَّاس عِيٌّ، ومَسُّ اللّحية هُلْكٌ، والخروجُ مِمَّا بُنِي عليه أوّلُ الكلام إسهابٌ". ويجد القارئ هذا الكلام نفسه عند الاثنين الآخرين.

والخطب ضروب وأنواع: فمنها الخطب السياسية، ومنها الخطب الحربية، ومنها الخطب الاجتماعية، ومنها الخطب العلمية... وهناك خطب الملوك والرؤساء والوزراء ونواب الشعب، وهناك خطب القادة العسكريين فى جنودهم، وهناك خطب الزواج والتأبين والصلح والتهنئة، وهناك خطب استقبال الطلاب فى أول عهدهم بمعاهدهم وخطب توديع المتخرجين منها، وهناك خطبة الصباح فى المدرسة... والبشر لا يستطيعون الاستغناء عن الخطابة، فهى مظهر من مظاهر التواصل: تواصل المشاهدة والسماع، وتواصل الآراء على السواء. ومن طبيعة البشر أن يحاول كل منهم استمالة الآخرين إلى رأيه وموقفه، والخطابة إحدى الوسائل التى يمكن أن تتم بها تلك الاستمالة. ولهذا السبب نجد أنه لا يخلو مجتمع من المجتمعات من ذلك الفن، وإن كان، ككل شىء فى الحياة، يمر بفترات

ازدهار وفترات ركود طبقًا للظروف التى تحيط بالجماعة البشرية: فإذا كانت هناك حرية رأىٍ وتجمعٍ، ووعى ثقافى وسياسى ازدهرت الخطابة، بخلاف ما لو ساد الاستبداد ولم يكن الشعب واعيا بحقوقه ولا مهتما بترقية أحواله، فإنها تركد حينئذ .

*****

وقد عرف العرب الخطابة كما عرفها باقى الشعوب، واجتازت خطابتها فترات قوة وفترات ضعف. وكان للجاهليين خطباؤهم كما كان لكل عصر من عصور حضارتهم خطباؤه. ويتناول الجاحظ فى كتابه: "البيان والتبيين"، ضمن ما يتناول، الخطابة عند العرب فى العصر الجاهلى مبيّنًا أنهم كانوا بارعين فى هذا الميدان براعة منقطعة النظير حتى إنهم لم يكونوا عادةً بحاجة إلى الاستعداد المسبق لمواجهة الجموع، بل كان الكلام فى مثل تلك المواقف ينثال عليهم انثيالا، إذ كانت قرائحهم خصبة ممتازة، وتفوقهم فى ميدان الأحاديث العامة معروفا لا يحتاج إلى برهان، وبخاصة أنهم كانوا يدربون أبناءهم عليها منذ وقت مبكر. وكانت لهم خطب فى الحرب وفى المنافرة وفى الصلح وفى الزواج وفى الوعظ وفى حضرة الملوك. بَيْدَ أن من الباحثين العرب المُحْدَثين من يرى أنهم كانوا يُعِدّون خُطَبهم ويهيئون أنفسهم لإلقائها مسبَقًا، فهذه طبيعة الإبداع الأدبى كما يقول د. إحسان النص فى كتابه: "الخطابة العربية فى عصرها الذهبى"، وهو

ما قد تميل النفس إليه فى خُطَبهم التى كان يحلّيها السجع، مما يصعب تصور انثياله على لسان الخطيب ارتجالا. كذلك كانت لهم تقاليد مشهورة فى إلقاء الخطب يحرصون عليها أشد الحرص، منها لُبس العمائم واتخاذ المِخْصَرة، أى العصا. وفى كتاب الجاحظ المذكور آنفًا نماذج من الخُطَب التى تركها لنا الجاهليون، ومعها أسماء عدد ممن اشتهروا بالتفوق فى ذلك الباب، وهذا كله يبرهن أقوى برهان على أن العرب فى ذلك العصر كانت لهم خطبهم وأحاديثهم، وأن هذه الخطب والأحاديث لم تَضِع رغم أنهم كانوا أمّة أُمّية بوجه عام، إذ كانت حافظتهم لاقطة شديدة الحساسية، كما أن اعتزازهم بكلامهم وتقاليدهم قد ضاعف من اهتمامهم بحفظ نصوص خطبهم المشهورة.

وبالمثل يؤكد جرجى زيدان فى "تاريخ آداب اللغة العربية" أن العرب فى ذلك العصر كانوا خطباءَ مَصَاقعَ نظرا إلى طبيعتهم النفسية وأوضاع حياتهم السياسية والاجتماعية، إذ كانوا ذوى نفوس حساسة أبيّة تعشَق الاستقلال وتبغض العبودية أشد البغض، كما كثر فيهم الفرسان آنذاك. والخطابة، حسبما يقول، تناسب عصور الفروسية حيث تغلب الحماسة على النفوس وتكون للكلمة البليغة الملهبة مكانة عظيمة عالية، فضلا عن أنهم كثيرا ما كانوا يتنافرون ويتفاخرون بالأحساب والأنساب بالمناظرات والخطب، إلى جانب وفودهم فى المناسبات المختلفة على الملوك، مما كان

يستلزم قيام الخطباء للحديث فى تلك الظروف، وهم فى العادة شيوخ القبائل ورؤساء الناس. كما ذكر أيضا أنهم كانوا يدرّبون فتيانهم على إتقان هذا الفن منذ حداثتهم، وأنهم كانوا يحفظون خطبهم ويتوارثونها جيلا بعد جيل، ومن هنا كانت عنايتهم الشديدة بها وبصياغتها . و"كان مفروضا فى الخطيب الجاهلى أن يعرف القبائل والأنساب والوقائع والتاريخ حتى تجتمع له من ذلك مادة الخطبة حين ينافر أو يفاخر أو يهادن أو يحرض قومه على قتال أو يدافع عن أحساب قومه" حسبما يقول الأستاذ محمد عبد الغنى حسن فى كتابه: "الخطب والمواعظ"

هذا ما يقوله ثلاثة من كبار مؤرخى الأدب العربى قديما وحديثا، بيد أن للدكتور طه حسين رأيا مختلفا تماما عما سمعناه منهم، إذ يؤكد فى كتابه: "فى الأدب الجاهلى" أن العرب لم يتركوا لنا أية آثار أدبية نثرية البتة لا خُطَبًا ولا غير خُطَب: فالنثر من جهة يحتاج إلى بيئة ثقافية متقدمة لم تكن متوفرة فى جزيرة العرب قبل الإسلام، ومن جهة أخرى لم يصل إلينا عنهم شىء من ذلك مكتوب، فكيف نطمئن إذن إلى ما يقال إن العرب قد خلّفوه لنا من خطب وحِكَم ووصايا وأسجاع كهنوتية؟ لكننا نراه، بعد أن أكد هذا فى أسلوب حاسم قاطع، يرجع على عقبيه القَهْقَرَى مستثنيا من شكه هذا بعضا من النثر، وهو الأمثال، التى يعود فيقول إنها أقرب إلى الأدب الشعبى منها إلى النثر الفنى الذى يقصده، أما الخطابة فإنها تستلزم

حياة خصبة جياشة، وحياة العرب قبل الإسلام لم تكن فيها سياسة قوية ولا نشاط دينى عملى، بل كانت قائمة على التجارة، وهذه لا تحتاج إلى خطابة ولا تعين عليها، أو على الحروب والغزوات، وهذه إنما تحتاج إلى الحوار والجدل لا إلى الخطب. ولعله لهذا السبب نبحث عبثًا، فى كتاب "التوجيه الأدبى" الذى ألفه طه حسين مع أحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد، عن أى حديث يتعرض للخطابة فى العصر الجاهلى، إذ كلما ورد ذكر الخطابة عند العرب وجدنا كاتب الفصل، وأغلب الظن أنه طه حسين نفسه، يقفز مباشرة إلى الحديث عنها بدءًا من العصر الإسلامى فهابطًا إلى العصر الحديث متجاهلا تمام التجاهل أى كلام عنها فيما قبل الإسلام رغم تأكيد الكاتب أيضا أن "تاريخ الخطابة يكاد يكون مقارنا للتاريخ الإنسانى: نشأ بنشأته، وارتقى برقيه"، وأنه "لهذا رُوِيَت لنا الخُطَب منذ عُرِف التاريخ"، وأنه متى توفر عاملا الحرية وشعور الأمة بسوء حالتها وتطلعها إلى حالة أفضل انتعش هذا الفن انتعاشا كبيرا، وهو ما تحقق للعرب فى ذلك العصر حسبما هو معلوم، إذ لم يكن لهم دولة تمارس سلطانها عليهم وينزلون لها عن حَظٍّ من حريتهم واستقلالهم. كما أن السخط على الأوضاع كان منتشرا بين كثيرٍ منهم آنذاك، هذا السخط الذى كان إحدى عُدَد الإسلام فى مواجهة الجاهلية وأوضاعها الباطلة التى جاء ليغيرها إلى ما هو أفضل. ثم إنه من غير المنطقى أن يخترع

العرب فى عصور التدوين كل تلك الخطب وكل أولئك الخطباء من العدم ودون أن يقوم من بينهم من يفضح هذا التزييف، وكأن الأمة قد صارت كلها أمة من الكذابين أو من الكذابين والسذج المغفلين الذين يجوز عليهم مثل هذا الخداع دون أن يثير فيهم إنكارا أو حتى دهشة واستغرابا !

على كل حال فطه حسين إنما يسير فى إنكاره للنثر الجاهلى على ذات الدرب المتخبط الأهوج الذى سار عليه فى نفيه للشعر الجاهلى كله تقريبا مشايعًا المحترق مرجليوث فى خُرْقه وضلاله وعَمَى منطقه وبصيرته ! وفوق ذلك فمن الصعب على العرب، كما يلاحظ بحقٍّ عبد الله عبد الجبار ود . محمد عبد المنعم خفاجى، أن يرتقوا فجأة فى ميدان الخطابة هذا الارتقاء الذى يقرّ هو به بعد الإسلام لو كانوا لا يعرفون الخطابة فى الجاهلية أو كانت خطابتهم على الأقل من التفاهة وعدم الغَنَاء بالموضع الذى يزعم طه حسين. وانظر فى ذلك كتابهما : "قصة الأدب فى الحجاز فى العصر الجاهلى" . كذلك فَنّشه د . محمد عبد العزيز الموافى فى كتابه: "قراءة فى الأدب الجاهلى" فنشةً بارعةً بحقٍّ حين لفت الانتباه إلى أن طه حسين عندما أنكر وجود الخطابة الجاهلية إنما كان اعتماده فى ذلك الإنكار على خُلُوّ العصر الجاهلى من الحضارة والحياة المدنية الراقية، مع أنه سبق أن أقام إنكاره لصحة الشعر الجاهلى على القول بأن ذلك الشعر لا يمثل الحياة العقلية الراقية لدى الجاهليين. ونضيف نحن أنه، رغم نفيه هنا

وجود أى نشاط دينى عملى للجاهليين، كان قد أقام إنكاره للشعر الجاهلى على عدة أسس من بينها أن هذا الشعر لا يعكس حياتهم الدينية. فأى حياة دينية يعكسها إذا لم تكن لهم حياة دينية عملية أصلا كما يقول هو بعظمة لسانه؟ أى أنه يقول بالشىء ونقيضه لتقرير ما يريد تقريره دون مبالاة باعتبارات المنطق أو حقائق التاريخ، مع الاستعانة بالسفسطة التى لا تُحِقّ حَقًّا ولا تُبطِل باطلا! ولقد فات د. طه أن هناك نصوصًا شعرية جاهلية تذكر الخطابة والخطباء فى ذلك العصر، وهو دليل آخر على وجود الخطابة والخطباء أوانئذ. ومن هذه الأشعار قول ربيعة بن مقروم الضبى:

ومتى تَقُمْ عند اجتماع عشيرةٍ ... خطباؤنا بين العشيرة يُفْصَلِ

وقول أبى زبيد الطائى:

وَخَطِيبٌ إذا تَمَعَّرَتِ الأوْ ... جه يوما فى مأقط مشهود

وقول بلعاء بن قيس الكنانى:

ألا أبلغ سُرَاقة يا ابن مالٍ ... فبئس مقالة الرَّجل الخطيبِ

وقول أوس بن حجر:

أَمْ من يكون خطيب القوم إذ حَفَلوا ... لدى الملوك ذوى أيدٍ وإفضالِ؟

وقول عامر المحاربى:

يَقُومُ فَلا يَعْيَا الكَلامَ خَطِيبُنا　　إذا الكَرْبُ أنْسَى الجِبْسَ أنْ يَتَكَلَّما

وقول زبان بن سيار الفزارى:

كُلُّ خَطِيبٍ مِنهُمُ مَؤُوفُ

ومعروف أن كل وفد من الوفود القبلية التى قَدِمَتْ على النبى فى المدينة فى العام التاسع للهجرة كان يضم بين أفراده خطباء يتكلمون باسم الوفد ويتبادلون الخطابة مع الرسول عليه السلام ومَنْ حوله من الصحابة، وهذا أيضا من الأدلة التى لا يمكن نقضها مهما سفسط الدكتور طه. وقد تعرض لذلك د. جواد على فى المجلد الرابع من كتابه: "المفصَّل فى تاريخ العرب قبل الإسلام" (فى الفصل الخاص بـ"النثر"، تحت عنوان "الخطابة")، إذ قال: "والخطابة عند الجاهليين حقيقة لا يستطيع أحد أن يجادل في وجودها، ودليل ذلك خطب الوفود التي وفدت على الرسول، وهي لا تختلف في أسلوب صياغتها وطريقة إلقائها عن أسلوب الجاهليين في الصياغة وفي طرق الإلقاء. ثم إن خطب الرسول في الوفود وفي الناس وأجوبته للخطباء هي دليل أيضا على وجود الخطابة بهذا الأسلوب وبهذه الطريقة عند الجاهليين"، وإن كان من رأيه أن هناك خطبا جاهلية منحولة وأن نصوص الخطب الصحيحة لم تصل إلينا كما قيلت، بل دخلها التغيير

بفعل الزمن وضعف الذاكرة البشرية، وبخاصة أن الخُطَب ليست كالشعر، أى ليس فيها وزن وقافية يساعدان على حفظها .

وعلى عكس ما يَهْرف به طه حسين هنا على النحو الذى كان معروفاً عنه عند عودته من أوربا متصورا أنه قد حاز العلم كله وأن القول ما قال المستشرقون، الذين كان يردد كلام من يشككون منهم فى تاريخ العرب وأمجادهم بعُجَره وبُجَره دون أن يتريث لحظة واحدة للتثبت مما يقوله هذا الصنف الموتور منهم، على عكس ذلك يؤكد أحمد حسن الزيات فى كتابه: "تاريخ الأدب العربى" أن العرب، بنفوسهم الحساسة ونزوعهم إلى الحرية والاستقلال وميلهم إلى الفخار وما كانوا يتسمون به من غيرة ومسارعة للنجدة وبلاغة فى القول وذلاقة فى اللسان وما عرفوه من الوفود والسفارات، كانوا مهيئين للتفوق فى ميدان الخطابة، مبينا أن خطبهم كانت تتسم بالقِصَر والسجع حتى تَعْلَق بالذهن عُلوقاً سهلاً. وبالمثل يقرر د . على الجندى فى كتابه: "فى تاريخ الأدب الجاهلى" أنه قد "ثبت أن (العرب) كانوا يخطبون فى مناسبات شتى: فبالخطابة كانوا يحرّضون على القتال استثارةً للهمم وشَحْذاً للعزائم، وبها كانوا يحثون على شن الغارات حُبًّا للغنيمة أو بَثًّا للحمية رغبةً فى الأخذ بالثأر، وبالخطابة كانوا يدعون للسلم حقنًا للدماء ومحافظةً على أواصر القربى أو المودة والصلة، ويحبّبون فى الخير والتصافى والتآخى، ويبغضون فى الشر والتباغض والتنابذ،

وبالخطابة كانوا يقومون بواجب الصلح بين المتنافرين أو المتنازعين، ويؤدون مهامّ السفارات جَلْبًا لمنفعة أو دَرْءًا لبلاء أو تهنئةً بنعمة أو تعزيةً أو مواساةً في مصيبة، فوق ما كانت الخطابة تؤديه في المصاهرات، فتُلْقَى الخطب ربطًا لأواصر الصلة بين العشائر وتحبيب المتصاهرين بعضهم في بعض".

وعلى هذا الرأى أيضا نجد د. أحمد الحوفى، الذى يسارع فى كتابه: "فن الخطابة" إلى الاستدراك بأن العرب، بخلاف ما كان الحال عليه لدى الرومان واليونان، لم يكونوا يُعِدّون خطبهم قبل إلقائها، بل كانوا يعتمدون على الارتجال والبديهة، ومن هنا جاءت خُطَبهم لُمَعًا بارقةً دون تفصيل أو تخطيط. أما السباعى بيومى فى كتابه عن الأدب العربى فى العصر الجاهلى فيرى أن خطباء العرب كانوا يحفلون بخطبهم أيما حُفُول، "فيتخيرون لها من المعانى أشرفها، ومن الألفاظ أفصحها، لتكون أشدّ وقعًا على النفوس وأبعد تأثيرا فى القلوب وأيقظ للهمم وأحثّ على العمل". ومن قَبْلُ سَرَدَ ابن وهب فى كتابه: "البرهان فى وجوه البيان" الموضوعات التى كانت تدور عليها الخطب آنذاك قائلا إن "الخطب تستعمل فى إصلاح ذات البين وإطفاء نائرة الحرب (أى نارها وشرها) وحِمَالة الدماء والتسديد للمُلْك والتأكيد للعهد وفى عقد الإملاك (أى الزواج) وفى الدعاء إلى الله عز وجل وفى الإشادة بالمناقب (الأعمال الجليلة) ولكل ما أُرِيدَ ذكره ونشره وشهرته بين الناس".

أما د. شوقى ضيف فيسلك سبيلا مخالفة للفريقين جميعا، إذ بينما نراه يؤكد وجود الخطابة والخطباء فى الجاهلية وتوفر العوامل السياسية والدينية والاجتماعية التى تكفل لها الازدهار، إذ به يشك فى كل ما وصلنا تقريبا عن ذلك العصر من خُطَب. والسبب فى هذا الشك هو بعد الشُّقَّة الزمنية بين العصر الجاهلى وعصر التدوين أيام العباسيين. ومع ذلك نجده يقول إن من زيفوا نصوص الخطب الجاهلية كانوا بلا شك يعتمدون على نصوص جاهلية صحيحة وضعوها أمامهم واحتذَوْها. وعلى هذا فإذا وجدنا أن كثيرا من الخطب والمفاخرات والمنافرات التى تُنسَب إليهم مجوَّدة مسجوعة مثلا فمعنى هذا أنهم فى الجاهلية كانوا يجوّدون ويَسْجَعون فى خُطَبهم ومفاخراتهم ومنافراتهم فعلا. ويمكن القارئ مراجعة رأى الدكتور فى كتابه: "العصر الجاهلى".

إلا أننا، مع احترامنا للأستاذ الدكتور وتقديرنا للفصلين اللذين خصصهما لهذا الموضوع فى كتابيه المشار إليهما وما فيهما من علم وتحليل، لا نستطيع أن نسلم بما يقول على علاّته، إذ لا معنى لكلامه هذا إلا أنه قد وصلت فعلا إلى مخترعى الخطب الجاهلية نصوصٌ صحيحةٌ منها قاسُوا عليها ما صنعوه ونسبوه إلى الجاهليين، فلماذا رَمَوْها خلف ظهورهم واكْتَفَوْا بما اخترعوه رغم تَيَسُّر الأصل لهم؟ وإذا كانوا لأمر ما غيرِ مفهوم قد أقدموا على هذا الصنيع الأخرق فكيف لم يُتَحْ لهذه النصوص الصحيحة

من يعرف لها قدرها ويحفظها من الضياع؟ وقبل ذلك مَنْ قال إن بُعْد الزمن ما بين الجاهلية وعهد التدوين كفيل بإنساء العربى تراث آبائه وأجداده؟ لقد عُرِف العربى بذاكرته القوية وحرصه على تاريخه وأدبه واعتزازه بالكلمة الفنية التى ينتجها نثرا كانت أو شعرا، وقيام حياته الثقافية على الحفظ والرواية والتمثل المستمر بنتاج قرائح الشعراء والمتكلمين بحيث كان من الصعب أشد الصعوبة انتساخ تراثه القولى. فإذا أضفنا أن كثيرا من خطبهم فى الجاهلية كان مسجَّعًا مجنَّسًا مُراعًى فيه الموازنة وقِصَر الجمل، فضلا عن قِصَر الخُطَب نفسها تبين لنا أن حفظ مثل هذا النتاج الأدبى لم يكن بالمهمة الشديدة الصعوبة، بَلْهَ المستحيلة كما يتخيل البعض منا قياسا على ما يَخْبُرونه من الذاكرة العربية الحالية، وهى ذاكرة لا تتمتع بما كانت تتمتع به سليفتها الجاهلية من حدة ودقة، مثلما لا يتمتع أصحابها بما كان يتمتع به نظراؤهم أوانذاك من اهتمام فائق بالكلمة المشعورة والمنثورة رغم تصورنا العكس اعتمادا على ظواهر الحال المضللة. ولا ننس أيضا أن العقل الجاهلى لم يكن ينوء بما ننوء به الآن من مشاغل ومتاعب تصرفنا صرفا عن الحفظ والاهتمام برواية الأشعار والخطب على النحو الذى كان عليه الوضع فى ذلك العصر. وفوق هذا فإن الأمية التى كانت تسم مجتمعهم بوجه عام قد دفعتهم دفعا إلى الاستعمال المكثف والمستمر للذاكرة بما يجعلها ناشطة نشاطا لا نعرفه

الآن. وعلى كل حال فقد قال الأستاذ الدكتور أيضا، كما رأينا، إن الذين اخترعوا الخُطَب ونسبوها للجاهليين قد قاسُوها على ما وصلهم من خطب جاهلية حقيقية. أى أن بُعْد الزمن لم يكن له ذلك التأثير الذى عزاه إليه وعلّل به شكه فى صحة خطب الجاهلية التى بلغتنا. الواقع أن آخر كلامه يَنْقُض أوّله بكل أسف! بَيْدَ أن قولنا بقدرة الذاكرة العربية على تأدية المحفوظ من نصوص الخطابة الجاهلية شىء، والزعم بأنها قد أدته على وجهه لم تَخْرِم منه شيئا، فلم تضف إليه ما ليس منه ولم تنقص منه ما كان فيه ولم تبدل بعض ألفاظه وعباراته أو معانيه ومضامينه، هو شىء آخر مختلف. فالذاكرة البشرية، ككل شىء فى عالم البشر، عرضة للسهو والكلال والالتباس. ودعنا من النصوص التى زُيِّفَتْ تزييفًا واخْتُرِعَتْ اختراعًا.

والعجيب أن د. طه حسين بعد ذلك كله قد عاد فى خطبة له بالجمعية الجغرافية بالقاهرة بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٣٠م عنوانها: "النثر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة" منشورة فى كتابه: "من حديث الشعر والنثر" فأقر بوجود الخطابة فى الجاهلية وبمواتاة الظروف عند العرب أوانذاك لازدهار هذا الفن، وهو ما كان قد أنكره بشدة فى كتابين له حسبما رأينا آنفا. وهذه هى عبارته التراجعية، التى لا تخلو رغم هذا من شىء من البهلوانية: "وإذن فالعصر الجاهلى لم يكن له نثر بالمعنى الذى

حددتُه، ومع ذلك فقد كان له نثر خاص لم يصل إلينا لخلوه من الوزن وضعف الذاكرة. هذا النثر هو الخطابة. وليس من شك، إذا فهمنا حياة العرب فى الجاهلية، أن ما كان يقع بينها من خصومات كان يحتاج إلى كلام غير منظوم. فقد كان الخطباء والمحامون ينطقون بلسان القبائل ويحرصون على أن يعجبوا السامعين لا ليقنعوهم فحسب، بل ليثيروا فيهم لذة فنية. ومتى وُجِدَتْ هذه الفكرة فقد وُجِد الجمال الفنى. والخطباء كانوا يقنعون ويحاجّون معتمدين فى ذلك على خَلْب السامعين". صحيح أنه استدرك بعد ذلك قائلا: "لكن هذه الخطابة لم يرد إلينا منها شىء نثق به. وربما كان من السهل أن نتصور هذه الخطابة تصورا مقاربا ليس دقيقا عندما نقرأ كتب السير وما فيها من خطابة وأحاديث"، إلا أن ما يهمنا هنا هو تراجعه الواضح المبين عن إنكار وجود أية خطب جاهلية أصلا وتأكيده عدم مواتاة الظروف حينئذ لوجود هذا الفن، وتراجعه الضمنى عن دعواه الخاصة بأسبقية الشعر عند العرب على النثر كغيرهم من الأمم. وهكذا يجرى طه حسين هنا على ديدنه فى الإنكار والتمرد الأهوج الخالى من العقل والمنطق، ليستدير بعد هذا فيقرّ بما كان أنكره بشراسة، لاعقًا بذلك ما قال، وكأن شيئا لم يكن، وبراءة الأطفال فى عينيه!

****

وبعد الإسلام كثرت الخطب الدينية، ومنها خطب يوم الجمعة التى بدأها الرسول الكريم فى المدينة، والتى حفظت لنا كتب التراث منها عددا غير قليل. ومع ذلك يأتى المحاربون لسنة الرسول وأحاديثه وما هو أبعد من سنة الرسول وأحاديثه فينكرون أن يكون للرسول خطب جمعة، زاعمين أنه إنما كان يكتفى، حين يقف على المنبر آنذاك، بقراءة آيات من القرآن المجيد لأنه، كما يقولون، لم يكن إلا مبلِّغا فقط بالمعنى الحرفى والضيّق لكلمة "مبلغ". ولسوف نكتفى من خطبه عليه السلام يوم الجمعة بأول خطبة خطبها فى المدينة، وله مثلها الكثير، إلى جانب الخطب التى ألقاها فى المناسبات الدينية الأخرى. وفى هذه الخطبة نراه، بعد أن حمد الله تعالى وأثنى عليه، يقول: "أما بعد أيها الناس، فقدِّموا لأنفسكم. تَعْلَمُنَّ والله لَيُصْعَقَنَّ أحدكم ثم لَيَدَعَنَّ غنمه ليس لها راعٍ ثم ليقولنّ له ربه، وليس له ترجمان ولا حاجب يحجبه دونه: ألم يأتك رسولي فبلّغك وآتيتُك مالا وأفضلت عليك؟ فما قدَّمْتَ لنفسك؟ فلَيَنْظُرَنّ يمينا وشمالا فلا يرى شيئا، ثم لينظرن قدامه فلا يرى غير جهنم. فمن استطاع أن يقي وجهه من النار ولو بشق من تمرة فليفعل. ومن لم يجد فبكلمة طيبة، فإن بها تُجْزَى الحسنة عشر أمثالها إلى سبعمائة ضعف. والسلام عليكم وعلى رسول الله ورحمة الله وبركاته".

وهناك الخطب السياسية كتلك التى خطبها أبو بكر عند توليه أمور خلافة المسلمين بعد وفاة الرسول، وكخطبة زياد بن أبيه فى البصرة يتهدد أهل العراق، وهى المسماة بـ"البتراء" لأنها، كما يروون، قد خلت من تحميد الله، وإن كان هناك من يقول: بل حَمِدَ زيادٌ فيها ربه كسائر الخطباء المسلمين. ذلك أن من تقاليد الخطابة الإسلامية أن يفتتح الخطباء كلامهم بحمد الله، وإلا سميت الخطبة: "بتراء"، وأن يوشُوها ببعض آيات القرآن المجيد وبالصلاة على النبى الكريم، وإلا نبزوها بأنها "شوهاء". وهناك كذلك خطب الحجاج وخطب خلفاء بنى العباس وخلفاء الفاطميين ووزرائهم ورجال دولتهم. . . وهناك الخطب الحربية كالخطبة المنسوبة إلى طارق بن زياد حين حط هو وجنوده رحالهم على أراضى شبه جزيرة أيبريا. وهى، على قصرها الشديد، من أشهر الخطب فى تاريخ الأدب العربى. وهناك أيضا الخطب المذهبية كخطب بشار وواصل بن عطاء والشريف الرَّضِىّ، والخطب الوعظية كخطب الحسن البصرى، وكذلك ابن نباتة، الذى ترك وراءه كتاب خطب كاملا، وإن لم ينفرد بين علمائنا القدامى بهذا، إذ لكثير من علماء العصور المتأخرة دواوين خطب مثله. وهناك لون من الخطب جَدَّ فى العصر الحديث هو الخطب القانونية كخطب المحامين والنواب العموميين. . . ومن خطباء السياسة فى العصور الحديثة أحمد عرابى وعبد الله النديم ومصطفى كامل وسعد زغلول

وإبراهيم الهلباوى وزكى مبارك ومصطفى النحاس وتوفيق دياب وأحمد حسين، ومن خطباء المساجد الشيخ مصطفى المراغى والشيخ محمد الغزالى ود . أحمد الشرباصى والشيخ عبد الحميد كشك ود . أحمد عمر هاشم ود . يوسف القرضاوى.

*****

والآن مع بعض الخطب العربية من العصور المختلفة: فمن ذلك هذه الخطبة التى ألقاها قس بن ساعدة فى سوق عكاظ: "أيها الناس، اسمعوا وَعُوا: من عاش مات، ومن مات فات، وكلُّ ما هو آتٍ آت. ليلٌ داجٍ، ونهارٌ ساجٍ، وسماءٌ ذات أبراجٍ، ونجومٌ تزْهَر، وبحارٌ تزْخَر، وجبالٌ مُرْساة، وأرضٌ مُدْحاة، وأنهارٌ مُجْراة. إن في السماء لَخَبَرًا، وإن في الأرض لَعبَرًا . ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون؟ أَرَضُوا فأقاموا أم تُرِكوا فناموا ؟ يُقْسِم قُسٌّ بالله قَسَمًا لا إثم فيه إن لله دينا هو أَرْضَى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه. إنكم لتأتون من الأمر منكرا" . ويُرْوَي أن قُسًّا أنشأ بعد ذلك يقول:

"في الذاهبين الأولين ... من القرون لنا بصائرْ
لما رأيتُ مواردًا ... للموت ليس لها مصادرْ
ورأيت قومي نحوها ... تمضي الأكابر والأصاغرْ
لا يرجع الماضي إليَّ ... ولا من الباقين غابرْ

أيقنتُ أني لا محـــــالة حيث صار القوم صائرْ"

ومنها كذلك الخطبة التالية المنسوبة لأبى بكر. قال بعد أن حمد الله: "إن الله عز وجل لا يقبل من الأعمال إلا ما أريد به وجهه، فأريدوا الله بأعمالكم، واعلموا أن ما أخلصتم لله من أعمالكم فطاعة أتيتموها، وحظ ظفرتم به، وضرائبُ أديتموها، وسلفٌ قدمتموه من أيام فانية لأخرى باقية لحين فقركم وحاجتكم. اعتبروا، عباد الله، بمن مات منكم، وتفكروا فيمن كان قبلكم: أين كانوا أمس؟ وأين هم اليوم؟ أين الجبارون؟ وأين الذين كان لهم ذكر القتال والغلبة في مواطن الحروب؟ قد تضعضع بهم الدهر وصاروا رميما قد تركت عليهم القالات الخبيثات. وإنما الخبيثات للخبيثين، والخبيثون للخبيثات. وأين الملوك الذين أثاروا الأرض وعمروها؟ قد بَعِدوا ونُسِيَ ذكرهم وصاروا كلا شئ. ألا وإن الله قد أبقى عليهم التبعات وقطع عنهم الشهوات ومضَوْا، والأعمال أعمالهم، والدنيا دنيا غيرهم، وبقينا خلفا من بعدهم. فإن نحن اعتبرنا بهم نجَوْنا، وإن اغتررنا كنا مثلهم. أين الوِضَاء الحسنة وجوههم المعجبون بشبابهم؟ صاروا ترابا وصار ما فرّطوا فيه حسرة عليهم. أين الذين بَنَوُا المدائن وحصنوها بالحوائط وجعلوا فيها الأعاجيب؟ قد تركوها لمن خلفهم، فتلك مساكنهم خاوية، وهم في ظلمات القبور. هل تحس منهم من أحد أو تسمع لهم رِكْزًا؟ أين من تعرفون من أبنائكم وإخوانكم؟ قد انتهت بهم آجالهم

فوردوا على ما قدّموا فحلوا عليه وأقاموا للشقوة وللسعادة فيما بعد الموت. ألا إن الله لا شريك له. ليس بينه وبين أحد من خلقه سبب يعطيه به خيرا ولا يصرف عنه به سوءا إلا بطاعته واتباع أمره. واعلموا أنكم عبيد مَدِينون وأن ما عنده لا يُدرَك إلا بطاعته. أما وإنه لا خير بخير بعده النار، ولا شَرَّ بشَرٍ بعده الجنة".

ولما دانت بلاد المغرب لموسى بن نصير، وكان واليا عليها من قِبَل الوليد بن عبد الملك، طمح بصره إلى فتح بلاد الأندلس فبعث مولاه طارق بن زياد على جيشٍ جُله من البربر فعبر بهم البحر ونمى خبره إلى لذريق ملك القوط، فأقبل لمحاربته بجيش جرار. وخاف طارق أن يستحوذ الرعب على جنده لقِلّتهم فأحرق السفن التي أقلّتهم حتى يقطع من قلوبهم كل أمل في العودة، وقام فيهم فحمد الله وأثنى عليه بما هو أهله ثم حثهم على الجهاد ورغبهم في الشهادة فقال: "أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر. واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مآدب اللئام. وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته، وأقواتُه موفورةٌ، وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم. وإن امتدت بكم الأيام على افتقاركم ولم تنجزوا لكم أمرا ذهبتْ ريحكم وتعوضت القلوب من رعبها منكم الجرأة عليكم. فادفعوا عن أنفسكم خذلان هذه العاقبة من

أمركم بمناجزة هذا الطاغية، فقد ألقت به إليكم مدينته الحصينة. وإن انتهاز الفرصة فيه لممكن إن سمحتم لأنفسكم بالموت. وإني لم أحذركم أمرا أنا عنه بنجوة ولا حملتكم على خطة أَرْخَصُ مَتاعٍ فيها النفوس أربأ فيها بنفسي. واعلموا أنكم إن صبرتم على الأشقّ قليلا استمتعتم بالأرفه الألذ طويلا، فلا ترغبوا بأنفسكم عن نفسي فيما حظكم فيه أوفر من حظي. . . واعلموا أني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه وأني عند ملتقى الجمعين حامل بنفسي على طاغية القوم لذريق فقاتله إن شاء الله، فاحملوا معي: فإن هلكتُ بعده فقد كُفِيتُم أمره ولن يُعْوِزكم بطل عاقل تسندون أموركم إليه، وإن هلكت قبل وصولي إليه فاخلفوني في عزيمتي هذه واحملوا بأنفسكم عليه واكتفوا الهمّ من فتح هذه الجزيرة بقتله، فإنهم بعده يُخْذَلون" .

ثم هذه خطبة المنذر بن سعيد أمام الخليفة الناصر بالأندلس حين أتته رسل ملوك الفرنجة فى عاصمة البلاد قرطبة: "أما بعد حَمْد الله والثناء عليه، والتعداد لأسمائه والشكر لنَعْمائه، والصلاة والسلام على محمد صفيه وخاتم أنبيائه، فان لكل حادثة مقامًا، ولكل مقام مقالاً، وليس بعد الحق إلا الضلال، وإني قد قمت في مقام كريم بين يديْ ملك عظيم، فأصغوا إلىّ معشر الملاء بأسماعكم، وافقهوا عني بأفئدتكم. وإن من الحق أن يقال للمحق: صدقت، وللمبطل: كذبْت، وإن الجليل، تعالى في سمائه،

وتقدس بصفاته وأسمائه، أمر كَلِيمَه موسى صلى الله على نبينا وعليه وعلى جميع أنبيائه، أن يذكّر قومه بأيام الله جل وعز عندهم. وفيه وفي رسول الله صلى الله عليه وسلم أسوة حسنة. وإني أذكّركم بأيام الله عندكم، وتلافيه لكم بخلافة أمير المؤمنين التي لمت شعثكم، وأمّنت سربكم ورفعت قوتكم. كنتم قليلا فكثّركم، ومستضعفين فقوّاكم، ومستذلين فنصركم. ولاه الله رعايتكم، وأسند إليه إمامتكم أيام ضربت الفتنة سرادقها على الآفاق، وأحاطت بكم شعل النفاق، حتى صرتم في مثل حدقة البعير من ضيق الحال ونكد العيش، فاستبدلتم بخلافته من الشدة الرخاء، وانتقلتم بيمن سياسته إلى تمهيد كنف العافية بعد استيطان البلاء. أُنشُدكم الله معاشر الملاء: ألم تكن الدماء مسفوكة فحقنها؟ والسبل مَخُوفة فآمنها؟ والأموال منتَهَبة فأحرزها وحصّنها؟ ألم تكن البلاد خرابًا فعمرها، وثغور المسلمين مهتضَمة فحماها ونصرها؟ فاذكروا آلاء الله عليكم بخلافته، وتلافيه جمع كلمتكم بعد افتراقها بإمامته، حتى أذهب الله عنكم غيظكم وشفى صدوركم، وصرتم يدا على عدوكم بعد أن كان بأسكم بينكم. فأنشدكم الله: ألم تكن خلافته قفل الفتنة بعد انطلاقها من عقالها؟ ألم يتلاف صلاح الأمور بنفسه بعد اضطراب أحوالها، ولم يَكِل ذلك إلى القواد والأجناد حتى باشره بالقوة والمهجة والأولاد، واعتزل النسوان وهجر الأوطان، ورفض الدعة وهي محبوبة، وترك الركون إلى

الراحة وهي مطلوبة، بطوية صحيحة، وعزيمة صريحة، وبصيرة نافذة ثاقبة، وريح هابة عالية، ونصرة من الله واقعة واجبة، وسلطان قاهر، وجد ظاهر، وسيف منصور تحت عدل مشهور، متحملاً للنَّصَب، مستقلاً لما ناله في جانب الله من التعب، حتى لانت الأحوال بعد شدتها، وانكسرت شوكة الفتنة بعد حدتها؟ فلم يبق لها غارب إلا جَبَّه، ولا ظهر لأهلها قرن إلا جَدّه، فأصبحتم بنعمة الله إخوانا، وبِلَمّ أمير المؤمنين لشعثكم على أعدائه أعوانا، حتى تواترت لديكم الفتوحات، وفتح الله عليكم بخلافته أبواب الخيرات والبركات، وصارت وفود الروم وافدة عليه وعليكم، وآمال الأقصَيْنَ والأدنَيْنَ متجهة إليه وإليكم. يأتون من كل فج عميق وبلد سحيق للأخذ بحبل بينكم وبينه جملة وتفصيلا، ليقضي الله أمرًا كان مفعولا، ولن يخلف الله وعده، ولهذا الأمر ما بعده. وتلك أسباب ظاهرة بادية، تدل على أمور باطنة خافية، دليلها قائم، وجفنها غير نائم. "وعد الله الذين آمنوا منكم وعملوا الصالحات ليستخلفنهم في الأرض كما استخلف الذين من قبلهم". وليس في تصديق ما وعد الله ارتياب، ولكل نبأ مستقر، ولكل أجل كتاب. فاحمدوا الله أيها الناس على آلائه، واسألوا المزيد من نعمائه، فقد أصبحتم بين خلافة أميرالمؤمنين، أيده الله بالسداد، وألهمه التوفيق إلى سبيل الرشاد، أحسن الناس حالا، وأنعمهم بالا، وأعزهم قرارا، وأمنعهم دارا، وأوثقهم جمعا، وأجملهم صنعا،

لاتهاجَمون ولاتذادون، وأنتم بحمد الله على أعدائكم ظاهرون. فاستعينوا على صلاح أحوالكم بالمناصحة لإمامكم، والتزام الطاعة لخليفتكم وابن عم نبيكم صلى الله عليه وسلم، فإن من نزع يدًا من الطاعة، وسعى في تفريق الجماعة، ومرق من الدين، فقد خسر الدنيا والآخرة، ذلك هو الخسران المبين. وقد علمتم أن في التعلق بعصمتها والتمسك بعروتها حفظ الأموال وحقن الدماء، وصلاح الخاصة والدهماء، وأن بقيام الطاعة تقام الحدود وتُوفَى العهود، وبها وُصلت الارحام، ووضحت الاحكام، وبها سدد الله الخلل، وأمن السبل، ووطأ الأكناف، ورفع الاختلاف، وبها طاب لكم القرار، واطمأنت بكم الدار. فاعتصموا بما أمركم الله بالاعتصام به، فإنه تبارك وتعالى يقول: "أطيعو الله وأطيعوا الرسول وأولِي الأمر منكم". وقد علمتم ما أحاط بكم في جزيرتكم هذه من ضروب المشركين وصنوف الملحدين، الساعين في شق عصاكم وتفريق ملتكم، الآخذين في مخاذلة دينكم وهتك حريمكم وتوهين دعوة نبيكم صلوات الله وسلامه عليه وعلى جميع النبيين والمرسلين. أقول قولي هذا، وأختم بالحمد لله رب العالمين، مستغفرًا الله الغفور الرحيم، فهو خير الغافرين".

ومن خطب ابن نباتة، وهو من خطباء العصر المملوكى، الخطبة التالية: "الحمد لله الذي علا في ارتفاع مجده عن أعراض الهمم، وخلا باتساع رفده عن اعتراض التهم، وجلا قلوب أوليائه بينابيع الحِكَم،

وهداهم بنور اجتبائه لأرشد نعم. أحمده على صنوف النِّعَم، حمدًا تضيق بإحصائه الكَلِم، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، شهادةً تشفي القلوب من السقم، وتكفي المرهوب من النقم، وأشهد أن محمدا صلى الله عليه وسلم عبده ورسوله، نقله في أطهر صلبٍ ورحم، واختصه بأحمد الأخلاق والشِّيَم، وأرسله إلى العرب والعجم، وجعل أمته خير الأمم، فشفى الأسماعَ من الصمم، ووفى بالعهود والذِّمَم، ونفى بنوره حنادس الظُلَم، صلى الله عليه وعلى أهل بيته أهل الفضل والكرم. أيها الناس، ما أسلس قِيادَ من كان الموتُ جريره، وأبعد سداد من كان هواه أميره، وأسرع فطام من كانت الدنيا ظئيره، وأمنع جَناب من أصبحت التقوى ظهيره. فاتقوا الله عباد الله حق تقواه، وراقبوه مراقبة من يعلم أنه يراه، وتأهبوا لوثبات المنون، فإنها كامنةٌ في الحركات والسكون. بينما المرء مسرور بشبابه، مغرور بإعجابه، مغمور بسعة اكتسابه، مستور عنه ما خلق له بما يُغرَى به، إذ سَعَرَتْ فيه الأسقام شهابها، وأعلقت به ظفرها ونابها، فسَرَتْ فيه أوجاعه، وتنكرت عليه طباعه، وأظل رحيله ووداعه، وقل عنه منعه ودفاعه، فأصبح ذا بصر حائر، وقلب طائر، ونَفَس غابر، في قطب هلاك دائر. قد أيقن بمفارقة أهله ووطنه، وأذعن بانتزاع روحه من بدنه، فأومأ إلى حاضر عُوّاده، موصيًا لهم بأصغر أولاده، والنفس بالسياق تجذب، والموت بالفواق يقرب، والعيون لهول مصرعه تسب، والحامة تعدد

عليه وتندب، حتى تجلى له ملك الموت، صلى الله عليه، من حجبه، فقضى فيه قضاءً أُمر به، فعافه الجليس، وأوحش منه الأنيس، وزوِّد من ماله كفنًا، وحصل في الأرض بعمله مرتهنًا، وحيدًا على كثرة الجيران، بعيدًا على قرب المكان، مقيمًا بين قومٍ كانوا فزالوا، وجرت عليهم الحادثات فحالوا، لا يخبرون بما إليه آلوا، ولو قدروا على المقال لقالوا، قد شربوا من الموت كأسًا مرةً، ولم يفقدوا من أعمالهم ذرة، وآلى عليهم الدهر أليةً برةً، ألاّ تُجعَل لهم إلى دار الدنيا كَرّة، كأنهم لم يكونوا للعيون قرّة، ولم يُعَدّوا في الأحياء مرة. أسكتهم والله الذي أنطقهم، وأبادهم الذي خلقهم، وسيجدهم كما أخلقهم، ويجمعهم بعدما فرقهم، يوم يعيد الله العالمين خلقًا جديدًا، ويجعل الظالمين لنار جهنم وقودًا، يوم تكونون شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدًا، يوم تجد كل نفس ما عملت من خيرٍ مُحْضَرًا وما عملت من سوء تودّ أن بينها وبينه أمدًا بعيدًا. جعلنا الله وإياكم ممن قدر قدره، فقبل أمره، وأدام في الخلوات ذكره، وجعل تقوى عالم الخفيات ذخره، وأستغفر الله لي ولكم ولسائر المسلمين".

والآن مع هذه الخطبة القصيرة والعنيفة لعبد الله النديم خطيب الثورة العرابية يحض المصريين على الجهاد ضد المحتلين والمستبدين. وقد قُدِّمت فى أحد المواقع المشباكية على النحو الآتى: "تأملوا معى إحدى خطب عبد الله النديم، وهو واحد من أخلص أبناء وأبطال مصر على مر

العصور . . . تأملوا ما الذى قاله النديم فى بضع كلمات فأيقظ بها حماسة العشرات بل المئات الذين تدافعوا زرافاتٍ خلفه ثائرين حانقين مطالبين بحق لا يضيع، ووراءه مُطالبٌ، بعد أن تصاعدت الامتيازات الأجبية كالسرطان تنهب خيرات البلاد، وحُرِم منها الشعب الراكد. قال النديم: "أيها المصريون، لا حيّاكم الله ولا بيّاكم ما دمتم تعيشون كالسائمة تأكل من حشائش الأرض وتقبّلون أيديكم المتشققه ظهرا لبطن. أيها المصريون، شموا رائحه أجسادكم. إنها نتنة، ونيل الله يجري بأرضكم! استمعوا الى أنين أمعائكم، وواديكم يملؤه الخير! أنصتوا إلى صوت الله يلعنكم مع أنكم حفظة كتاب الله وحملة رسالته! أيها المصريون، لعن الله من يكره الحرية! لعن الله من منع عن نفسه أطايب الطعام وهى حِل له! لعن الله من يقعد متفرجا ملوما محسورا! لعن الله من لا يتبعنا". وبعد تلك الكلمات النارية تبعه الألوف المؤلفة برباط الحق، وكانت لحظات من أمجد تاريخ الكنانه على الاطلاق".

ثم هذا الجزء من خطبة سعد زغلول التى قالها بسرادق "بيت الامة" في وفود من المهنئين بعودته بعد قطع المفاوضات مع الإنجليز في يوم ٢١ أكتوبر لسنه ١٩٢٤م: "إنهم طلبوا أن تكون لهم قوة عسكرية في أرض مصر على شرط ألا تتدخل في شئوننا. ولنا الحرية التامة أن نشترط ما نشاء من الشروط ونطلب ما نريد من الضمانات لئلا تتمكن هذه القوه من

التدخل في شئوننا فرفضنا . رفضنا لأ ننا نعلم أن وجود عسكري واحد على الأرض المصريه مخل بالاستقلال. رفضت ذلك، وما أظن أن رفضي هذا عمل من الأعمال الجليله لأن المرء لايعتبر فاضلا ولا ذا عمل جليل بمجرد كونه امتنع عن خيانة وطنه. ولهذا كلما رأيت منكم مبالغة في إكرامي تخيلت أنكم تتوهمون أني أخونكم. إني لم أعمل شيئا أكثر من عمل خفيرٍ على جُرْنٍ دفع عنه العادية. هذا هو العمل الذي عملته. ولكنكم كرامٌ تعودتم الكرم والإكرام، ورأيتم كثيرين وعدوا وأخلفوا، ورأيتموني وعدت فوفيت فأكبرتم عملي. لكني، والوطنية وحبها، لا أُقركم على هذا التقدير لأن عملي لايستحق هذا الإكرام. إنما العمل المجيد والعمل الجليل والعمل الخالد في التاريخ هو التضحية، وإني لمضحٍ بنفسي قبلكم" .

فن المقال

قبل كل شىء نحب أن ننظر فى تعريف هذا الفن. وسوف أعتمد على ما قاله الغربيون فى هذا الصدد، إذ الرأى الشائع أن هذا الفن فن غربى لم يعرفه أجدادنا العرب، ومن ثم لم يمارسه أحد منهم. كما أنه، فى حدود علمى، لم يحدث أن حاول أحد من أولئك الأجداد وضع تعريف له. بل إن كلمتى "مقالة" و"مقال" لم تكونا تعنيان ما تعنيانه الآن، إذ كانتا تستعملان أحيانا بوصفهما صيغتين من صيغ المصدر للفعل: "قال يقول" كما فى النصوص التالية: ففى حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم: "مه يا عمر. لصاحب الحق مقال"، "لا يحقرنّ أحدكم نفسه أن يرى أمرا لله عليه فيه مقال فيلقى الله تعالى فيقول: ما منعك أن تقول في كذا وكذا؟ فيقول: خشية الناس يا رب. فيقول: إياي كنتَ أحقَّ أن تخشى"، وعن ابن عباس: "فلم أَنشَب أن خرج عمر بن الخطاب. فلما رأيته مقبلا قلت لسعيد بن زيد بن عمرو بن نفيل: ليقولنَّ العشية مقالة لم يقلها منذ استُخلِف. فأنكر عليَّ وقال: ما عسيت أن يقول ما لم يقل قبله؟ فجلس عمر على المنبر. فلما سكت المؤذنون قام فأثنى على الله بما هو أهله، ثم قال: أما بعد، فإني قائل لكم مقالة قد قُدِّر لي أن أقولها، لا أدري لعلها بين يَدَيْ أجلي"، وعن أبى هريرة: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في

حديث يحدثه: إنه لن يبسط أحد ثوبه حتى أقضي مقالتي هذه ثم يجمع إليه ثوبه إلا وعى ما أقول. فبسطتُ نمرةً عليَّ، حتى إذا قضى رسول الله صلى الله عليه وسلم مقالته جمعتها إلى صدري، فما نسيت من مقالة رسول الله صلى الله عليه وسلم تلك من شيء"، "أُتيَ رسول الله صلى الله عليه وسلم برجل قتل رجلا، فأقاد وليَّ المقتول منه. فانطلق به وفي عنقه نسْعَةٌ يجرها. فلما أدبرَ قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: القاتل والمقتول في النارِ. فأتى رجلٌ الرجلَ فقال له مقالة رسول الله صلى الله عليه وسلم، فخلى عنه. قال إسماعيل بن سالم: فذكرت ذلك لحبيب بن أبي ثابت فقال: حدثني ابن أشوع أن النبي صلى الله عليه وسلم إنما سأله أن يعفو عنه فأبى". وفى بعض كتب التراث تعنى هذه الكلمة الرأى والاعتقاد. ولا أدل على ذلك من عنوان الكتاب المعروف بـ"مقالات الإسلاميين" للأشعرى. ولعل كلمة "المقالة" فى النصين التاليين من كتاب "الحيوان" للجاحظ تعنى هى أيضا هذا المعنى. قال فى التفرقة بين حُكْم الحواس وحُكْم العقل: "للأُمور حكمان: حكم ظاهرٌ للحواس، وحكم باطنٌ للعقول، والعقل هو الحجَّة. وقد عَلِمْنا أنَّ خَزَنَة النار من الملائكة ليسوا بدون خزَنَة الجنَّة، وأنَّ ملك الموت ليس بدُونِ ملَك السَّحاب، وإن أتانا بالغَيْث وجَلَب الحيَا. وجبريلُ الذي يَنْزِل بالعذاب ليسَ بدون ميكائيل الذي ينزِل بالرحمة. وإنما الاختلاف في المطيع والعاصي، وفي طبقاتِ ذلك

ومواضعه. والاختلاف بين أصحابنا أنهم إذا استَوَوْا في المعاصي استَوَوْا في العقاب، وإذا استووا في الطاعة استووا في الثواب، وإذا استووا في عدم الطاعة والمعصية استووا في التفضل. هذا هو أصل المقالة، والقُطْب الذي تدورُ عليه الرحى". وقال ردا على من طعن فى تحريم الخنزير: "فيقال لصاحب هذه المقالة: تحريم الأغذيَةِ إنمَا يكونُ من طريق العبادة والمحْنة، وليس أن جوهر شيء من المأكول يوجبُ ذلك. وإنمَا قلنا: إنَّا وجدْنا الله تعالى قد مسَخَ عبادا من عباده في صُوَر الخنزير دونَ بقيَّة الأجْناس، فعلمنا أنَّه لم يَفعَل ذلك إلا لأُمور اجتمعتْ في الخنزير، فكان المسخ على صورته أبلَغ من التَّنكيل. لم نقُلْ إلاَّ هذا". ومثله ما جاء فى "النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة" لابن تغرى بردى عن المسعودى أنه قال: "سألت جماعة من أقباط مصر بالصعيد وغيره من أهل الخبرة عن تفسير اسم فرعون فلم يخبروني عن معنى ذلك ولا تحصَّل لي في لغتهم. فيمكن، والله أعلم، أن هذا الاسم كان سمة للملوك تلك الأعصار، وأن تلك اللغة تغيرت كتغير الفهلوية، وهي الفارسية الأولى، إلى الفارسية الثانية، وكاليونانية إلى الرومية، وتغير الحِمْيَرِيّة وغير ذلك من اللغات. انتهى كلام المسعودي. قلت: وليس بمستبعد هذه المقالة لأن لسان العرب، وهو أشرف الألسن وبه نزل القرآن الكريم، قد تغير الآن غالبه، وصارت العامة وغيرها تتكلم بكلام لو سمعه بعض أعراب ذلك الزمان لما فهموه لتغيُّر

ألفاظه. وكذلك اللغة التركية، فإن لسان المُغل الآن لا يعرفه جند زماننا هذا ولا يتحدثون به، ولو سمعوه لما فهموه، وأشياء كثيرة من هذا". كذلك وردت كلمة "المقالة" فى بعض النصوص بمعنى "الفصل أو الجزء من الفصل" كما فى النص التالى من "الكشكول" لبهاء الدين العاملى فى كلامه عن كتاب "الشفاء" لابن سينا: "وقال الشيخ في "الشفاء" في الفصل السادس من المقالة التاسعة من كتاب "الحيوان": إن امرأة ولدت بعد الرابع من سني الحمل ولدًا قد نبتت أسنانه وعاش"، وكذلك هذا النص من كتاب "الوافى بالوَفَيات" لصلاح الدين الصفدى لدُن الكلام عن تآليف الفارابى المعلم الثانى: "ومن تصانيفه: آراء المدينة الفاضلة، وهو كتاب مليح، شرح كتاب المجسطي لبطليموس، شرح كتاب البرهان لأرسطو، شرح المقالة الثانية والثامنة من كتاب الجدل لأرسطو، شرح كتاب المغالطة لأرسطو، شرح كتاب القياس لأرسطو وهو الشرح الكبير..." . ولعل هذا الاستعمال هو أقرب الاستعمالات لمعنى "المقالة" الآن. أو فلنقل: إن هذا المعنى، عند علمائنا القدامى، هو المعنى المناظر للمقالة أو المقال كما نعرفهما اليوم. ويعزز هذا أن رواد المقالة فى الأدب العربى الحديث كانوا يسمّونها ضمن ما يسمونها به: "الفصل".

والآن إلى تعريف الغربيين لها: لقد عرّفها د. صمويل جونسون مثلا بأنها وثبة عقلية لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام، وأنها قطعة إنشائية

لا تجرى على نسق معلوم أو لم يتم هضمها فى نفس كاتبها . وقال مَرِى إنها قطعة إنشائية ذات طول معتدل تدور حول موضوع معين، وكانت تعنى فى البداية موضوعا إنشائيا يحتاج إلى الصقل والتهذيب، لكنها تطلق الآن على أية قطعة إنشائية متوسطة الطول تدور فى مجال موضوعى محدد . وجاء فى "قاموس لاروس" أنها الكتابات التى لا يدّعى أصحابها التعمق فى بحثها أو الإحاطة التامة فى معالجتها . وفى "قاموس أوكسفورد" أنها إنشاء متوسط الطول فى موضوع ما . أما "دائرة المعارف البريطانية" فحددتها بأنها قطعة إنشائية ذات طول متوسط تُكْتَب نثرا، وتعرض الأبعاد الخارجية للموضوع بأسلوب سهل سريع، ولا تهتم إلا بما يَمَسّ كاتبَها عن قرب، وذلك حسبما جاء فى كتابَىْ: "فن المقالة" للدكتور محمد يوسف نجم، و"دراسات فى الفن الصحفى" للدكتور إبراهيم إمام.

وهو ما نجد كثيرا منه فى المعاجم التالية: ففى "Dictionary.com Unabridged" نقرأ تعريف المقالة على النحو التالى: "a short literary composition on a particular theme or subject, usually in prose and generally analytic, speculative, or interpretative". وفى "American Heritage Dictionary": "A short literary composition on a single subject, usually presenting the personal view of the author". وفى "Online

"short non-fiction " :"Etymology Dictionary, © 2001 literary composition" (first attested in writings of Francis Bacon, probably in imitation of Montaigne), from M. Fr. essai "trial, attempt, essay," from L.L. exagium "a weighing, weight," from L. exigere "test," from ex- "out" + agere apparently meaning here "to weigh." The suggestion is of unpolished

."writing. Essayist is from 1609

ومن الواضح أن بين بعض هذه التعريفات وبعض شيئًا من التناقض فيما يخص مسألة الأسلوب، إذ يشترط بعض المعرّفين أن يكون الأسلوب غير مصقول، فى حين لا يشترط الآخرون ذلك، بل ربما أوحى كلام مَرِى أن هذا الشرط قد أصبح فى ذمة التاريخ. وأيًا ما يكن الأمر فلست أفهم كيف يكون احتياج الأسلوب إلى الصقل والتهذيب حسنة من الحسنات يشترطها مُنَظِّرو فن المقالة؟ إن الطبيعة البشرية تهفو إلى الكمال، ومما يميز الأديب عن غيره جمال أسلوبه وحسن عرضه. فليقل إذن بعض المنظِّرين الغربيين ما شاؤوا فى شرط افتقار الأسلوب المقالىّ إلى الجودة والجمال، ولنقل نحن ما نقتنع به، فكلامهم ليس قرآنا كريما لا يجوز الخروج عليه. أقول هذا لأن الأدب العربى القديم كان يضع جمال الأسلوب وقوّته نُصْبَ عينيه، وهذه هى الخطة الصحيحة، أما القول بخلاف ذلك فلا يدخل العقل ولا القلب. إلا أن هذا شىء، والتكلف البديعى المرهق الذي كان يجعله بعض الكتاب فى عصور الضعف الأدبى هِجّيراهم شىء آخر.

ومثل ذلك يقال عن شرط خلوّ المقالة من التنظيم ووقوعها من ثَمَّ فى الغموض أحيانا، وبخاصة إذا انضاف إلى هذا وذاك الإهمالُ الأسلوبى.

كذلك أود ألا يفوتنى التريث قليلا أمام اشتراط "دائرة المعارف البريطانية" ألا تَمَسّ المقالة سوى الأبعاد الخارجية للموضوع، إذ إن كثيرا من المقالات إنما تدور حول مشاعر أصحابها، وهذه المشاعر أمور داخلية لا موضوعات ذات أبعاد خارجية على الكاتب ألا يصنع إزاءها شيئا إلا أن يلمسها لمسا خفيفا . ترى هل من الممكن أن نشطب من بند المقالات ما كتبه المازنى مثلا فى الحديث عن ابنته الصغيرة التى فقدها وهى فى رَيْعَان الصبا كالوردة المطلولة فى بُكرة الصباح، لأنه لم يكتف بأن يعرض الأبعاد الخارجية لهذا الموضوع؟ وبمناسبة الحديث فى هذه النقطة أحب أن أقول إن من يطّلع على المعارك الأدبية فى الصحف المصرية مثلا فسوف يجد فى كثير من كتابات المشاركين فيها حِجَاجًا عقليًا عميقا، والتهابًا وجدانيًا عنيفًا، وأسلوبًا يجمع بين المتانة والجمال. أفيجرؤ عاقل على إخراج ذلك كله من زمرة المقالات؟

*****

والآن إلى السؤال الذى نطرحه دائما كلما عرضنا فى هذا الكتاب لفن من فنون الأدب، وهو: هل عرف الأدب العربى القديم فن المقالة أَوْ لا؟ هناك رأيان: رأى من يقول إن المقال هو من الفنون التى لم يعرفها العرب

قديما . وعلى هذا الرأى الدكتور شوقى ضيف مثلا الذى يقول فى كتابه: "الأدب العربى فى مصر" إن "المقالة قالب قصير قلما تجاوز نهرا أو نهرين في الصحيفة، ولم يكن العرب يعرفون هذا القالب، إنما عرفوا قالبا أطول منه يأخذ شكل كتاب صغير، وهم يسمونه: "الرسالة"، مثل رسائل الجاحظ، ولم ينشئوه من تلقاء أنفسهم، بل أخذوه عن اليونان والفُرْس، ورَأَوْا فيها بعض الموضوعات الأدبية التى خاطبوا بها الطبقة المتميزة من المثقفين فى عصورهم. أما المقالة فقد أخذناها عن الغربيين، وقد أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية، فهي لا تخاطب طبقة رفيعة في الأمة، وإنما تخاطب طبقات الأمة على اختلافها . وهي لذلك لا تتعمق في التفكير حتى تفهمها الطبقات الدنيا ، وهي أيضا لا تلتمس الزخرف اللفظي حتى تكون قريبة من الشعب وذوقه الذى لا يتكلف الزينة والذى يؤثر البساطة والجمال الفطري" .

وتعتمد حجة الأستاذ الدكتور فى نفى معرفة أسلافنا لهذا الفن، كما نرى، على صغر حجم المقال ووضعه الطبقات الدنيا فى الحسبان قبل أية فئة أخرى، ومن ثم البعد عن العمق الفكرى والزخرف البديعى. ومن السهل الرد على كل نقطة من هذه النقاط: فالمقالات تتفاوت طُولاً وقِصَرًا، وإذا كانت هناك مقالات صغيرة بالحجم الذى ذكره أستاذنا الدكتور فهناك مقالات أطول من ذلك كثيرًا، ومنها ما يستغرق صفحة كاملة من الجريدة

بالحرف الصغير، وما أدراك ما صفحات الجرائد وحروفها الصغيرة؟ وعلى أية حال فمعيار الطول ليس بالمعيار المهم إلى هذا الحد، فهو معيار شكلى. ثم من قال إن جميع المقالات تفهمها الطبقات الدنيا في مجتمعنا أو حتى تهتم بأن تقرأها أصلا؟ الحق أن الأمر هنا هو كمسألة الطول والقصر: فهناك المقالات السطحية التى تشبه قزقزة اللب، وهناك مقالات أرفع من ذلك قليلا، وهناك مقالات عميقة لا يصبر عليها بل لا يفكر مجرد تفكير في مطالعتها إلا كبار المثقفين: إما لموضوعها الذى لا يهم أحدا غيرهم، وإما للأسلوب الراقى الذي كُتِبَتْ به. وهل المقال يكتبه محمد عبده أو ولى الدين يكن أو العقاد أو الزيات أو طه حسين أو شوقى ضيف كمقال يكتبه أنيس منصور أو محمود السعدنى مثلا؟

ويبقى الزخرف اللفظى، وهو لم يكن طابع النثر القديم كله كما بيّنا، فقد غَبَرَ زمن طويل على التأليف العربى لم يعرف فيه هذا الزخرف، ثم أخذ الكتاب العرب يَسْلُكون طريقه ويتدرجون فى تعقيداته إلى أن بلغوا من ذلك شأوا بعيدا. ومع ذلك لم يكن السجع وغيره من الزخارف البديعية دَيدَنَ النثر كله حتى فى أشد عصور الأدب العربى تخلفا. وعلى أية حال فإن التزام البديع أو نَبذه إنما هو مسألة ذوق يتغير بتغير العصور. ولقد كانت المقالة فى بداية النهضة الحديثة تُزَخْرَف بالسجع وغير السجع من المحسنات البديعية، فهل ينفى هذا عنها صفة المقالة؟

ومن الذين ينكرون معرفة الأدب العربى القديم لفن المقالة أيضا أنيس المقدسى، إذ نراه فى كتابه: "الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة" يقول إن "قِوَام المقالة شخصية الكاتب، وأهم مزاياها أنها انعكاس وجدانى، فهى لا تتسع للتقَصِّى والاستقراء كالمباحث العلمية أو الفلسفية، ويشترط فيها أن تتجنب طريق الوعظ والتعليم، فلا يتكلف صاحبها الجِدّ والوقار شأن الحكماء والمربين، بل يعالج الموضوع مهما كان نوعه فى جو من التَّفَكُّه والطلاوة، وفى أسلوب حُرٍ من أغلال الصنعة"، ثم يخرج من ذلك بأن كَتابات العرب القدماء كانت تخلو من هذه الشروط، ومن ثم لا يدخل شىء منها فى فن المقالة. والواقع أننا لو أخذنا مثلا شرط التفكه والطلاوة لأخرجنا معظم المقالات من الميدان، إذ قلما يستطيع كاتبٌ هذه الطلاوة وتلك التفكهة، فليس كتاب المقالات كلهم كعبد العزيز البشرى أو إبراهيم المازني أو زكي مبارك مثلا. والعجيب أن الأستاذ المقدسى الذى يستبعد من فن المقالة أية كتابة تعتمد على الوعظ والتعليم أو تتسم بالجِدّ والوقار هو هو نفسه الذى يقول فى ذات الموضع إن "المقالة" الغربية فى أول عهدها كانت "عبارة عن فصل وجيز يعالج بعض الشؤون الأخلاقية أو الإصلاحية"، فكيف غض البصر هنا عن شرط خلو المقالة من الوعظ والتعليم والجِدّ والوقار؟ ثم من قال إن كتابات العرب القدماء لم تكن تعكس شخصياتهم؟

أما د. محمد مندور فيؤكد فى الفصل الذى خصصه لهذا الفن من كتابه: "الأدب وفنونه" أنه "ليس بصحيح أن ظهور المقالة كفن أدبى مرتبط بظهور الصحف والمجلات"، مشيرا إلى أن عددا من الأدباء الإغريق اتخذوه قالبا فنيا كثيوفراست، الذى خلف لنا كتابا بعنوان "شخصيات نمطية"، حيث نراه، فى تصويره لكل من هذه الشخصيات، يرصد السمات المختلفة لنوع معين من أنواع السلوك البشرى كسلوك البخيل أو الجبان أو الكريم أو الشجاع، وكالجاحظ صاحب "رسالة التربيع والتدوير"، التى تُعَدّ صورة قلمية مسهبة لخصمه اللدود أحمد بن عبد الوهاب بما فيه من قبح جسدى ومعنوى كما يقول. ثم يضيف موضحا أن أمثال ثيوفراست والجاحظ من الكتّاب القدامى لم يكتبوا تلك الصور لتنشر فى صحيفة أو مجلة بل لتكون فصلا فى كتاب. أى أن هذا الفن، كما يقول، كان يُكْتَب قديما لذاته، أما اليوم فقد ارتبط بالصحافة ارتباطا وثيقا ولم يعد مستقلا كما كان قبلا حتى إن مجموعات المقالات التى نُشِرَتْ فى كتب كانت فى مبتدإ أمرها مقالات صحفية ثم جمعها أصحابها بعد ذلك فى مجلدات، مثل "الفصول" و"ساعات بين الكتب" للعقاد، و"قبض الريح" و"حصاد الهشيم" للمازنى، و"حديث الأربعاء" و"من بعيد" لطه حسين، و"فى المرآة" للبشرى، و"تحت راية القرآن" و"من وحى القلم" للرافعى، و"من وحى الرسالة" للزيات، و"فيض الخاطر" لأحمد أمين. . . إلخ.

وهوكلام طيب، إلا أنه، حين يمضى فى الكلام قليلا متناولا أثر المقالات الصحفية العربية فى العصر الحديث على اللغة والفكر، يباغتنا بكلام غريب لا معنى له، إذ يزعم أن اللغة العربية هى من لغات التجميع لا البناء والتركيب. وشُبْهَته فى هذا أننا نستعمل حرف العطف: "الواو" كثيرا، على حين لا يستعمله الغربيون بمثل هذه الكثرة، بل يستخدمون بدلا منه نقطة الانتهاء. والعجيب أنه قبل هذا، وفى الفصل المسمى: "الخصائص الخاصة (بالشعر)" من الكتاب ذاته، قد ردَّ على هذا الزعم وسفَّهه ووصفه بالفساد، مرجعا إياه إلى النظريات العنصرية الخاصة بالتفوق الآرى على بقية الأجناس البشرية. وهذا ينم على أنه لا يُحْكِم آراءه ومواقفه ولا يقيمها على أساس صلب متين، بل يتركها تعبث بها الريح كلما هبت يمينا وشمالا. ويتضح تهافت رأيه هذا على الفور حين يتساءل القارئ: إذا كانت اللغة العربية لغة تجميع لا تركيب، فكيف نجح فن المقالة فيها إذن، ونحن نعرف أن العربية لم يتغير منها شىء، بل هى باقية على وضعها الذى كانت عليه طول عمرها ؟ ثم إنه إذا كانت "واو" العطف دليلا على ما يتهم به لغة القرآن، فهل يا ترى قد محيت هذه "الواو" من لغتنا وانمحى معها ذلك العيب؟ كذلك ألم يقل هو نفسه إن الجاحظ وغيره من أدبائنا القدامى قد مارسوا فن المقالة منذ زمن بعيد، فكيف استطاعوا ذلك رغم العيوب المزعومة التى أسندها إلى العربية؟ وقبل ذلك

كله ماذا يعنى مندور بالتجميع والتركيب بالنسبة للغتنا ؟ إنه لا يجد شيئا يقوله إلا ما قاله من قبله بعض المستشرقين عن "واو" العطف. فهل إذا قلدنا الغربيين ولم نستعمل "الواو" العاطفة بهذه الكثرة المزعومة سوف تتحول لغتنا من لغة تجميعية إلى لغة تركيبية؟ قلت: "المزعومة" لأن المقصود ليس هو "واو العطف" حسبما يقول الكاتب، بل "واو الاستئناف" كما هو واضح من قوله إن الغربيين يستعيضون عنها بنقطة الانتهاء، بما يعنى أن تلك "النقطة" إنما تنتهى بها الجملة، وتبدأ الجملة الجديدة عندنا بواو، وهذه واو الاستئناف، لا واو العطف. ولو كانت واو العطف ما حذفها الغربيون، إذ كيف يتم عطف دون حرف عطف؟ لكن الأمور ليست واضحة فى ذهن الكاتب للأسف! وهكذا يرى القارئ تهافت المنطق فى هذا الكلام؟

وأطرف من ذلك أن د. عز الدين إسماعيل، فى كتابه: "الأدب وفنونه" وعند حديثه عن الشعر، يقسم اللغات (على أى أساس؟ لا أعرف) إلى لغات تحليلية، وهذه أغلب اللغات كما يقول، ولغات تركيبية، وهى أقل عددا، ومنها اللغة العربية. أى أنه يصنف اللغة العربية على نحو يناقض تصنيف مندور وبعض المستشرقين. إلا أنه ، مثل مندور، لم يسق شيئا يوضح به هذا الكلام العجيب. وأطرف من هذا وذاك أنه يسوق لنا اقتباسا من ديفيد ديتشس يقول فيه إن الشاعر يعمل على أن ينتج لنا

تركيبا معينا من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية، وهنا مكمن المفارقة فى الأمر. وهو، كما يرى القارئ، كلام أشبه برُقْيَة النملة، لكن الأستاذ الدكتور قد أورده كما هو كأنه تنزيل من التنزيل أو قبس من نور الذكر الحكيم، ولم يعنّ نفسه بشرح ما فيه من غموض! ثم ألا يرى سيادته أنه إذا كانت المفارقة والبراعة تكمن هنا فمعنى ذلك أن الشعراء العرب لا مفارقة فى عملهم لأن لغتهم تتمشى مع طبيعة الشعر، إذ إن كلا من عملهم واللغة التى صبوه فيها ذو طبيعة تركيبية.

وعودا إلى موضوعنا الأصلى وهل عرف العرب القدماء فن المقالة أو لا نقول إن د. عز الدين يرى أن كلمة "مقال" هى فى الحقيقة أقرب إلى ما عرفه العرب فى فن "الرسالة"، أى الكتيبات التى تتناول موضوعا بالبحث كـ"رسائل إخوان الصفا" مثلا، وإن استدرك بأن تلك الرسائل كانت تمتد حتى تبلغ عشرات الصفحات، على حين أن المقالات، كما نعرفها الآن، تتميز بالقصر. فأين الحقيقة فى الجواب عن السؤال الخاص بمعرفة الأدب العربى لفن المقالة أو لا؟ ومن الدارسين الذين يَرَوْن أن الأدب العربى القديم عرف فن المقالة المستشرق البريطانى روجر ألن، إذ وصف الجاحظ، ضمن ما وصفه فى الفصل الصغير الذى عقده له فى كتابه: "An Introduction to Arabic Literature"، بأنه كاتب

مقالات. وبطبيعة الحال فإن فى أدبنا القديم كثيرين كالجاحظ يمكن وصفهم بأنهم كتاب مقالات أيضا.

نعم فى أدبنا القديم كثير من الكتابات التى تندرج تحت لافتة "المقالة"، وإن لم يسمها أصحابها بهذا الاسم. لنأخذ مثلا النصيحة التى وجهتها أم جاهلية لابنتها التى توشك أن تنتقل إلى بيت زوجها. إنها، حسبما وردت فى كتب الأدب، يمكن أن تُعَدّ مقالة قصيرة توجهها سيدة مجربة إلى كل فتاة على عتبة الزواج. ولنأخذ أيضا ما كتبه ابن المقفع فى "رسالة الصحابة". إنها مقال طويل نوعا، وموضوعه الإصلاح الإدارى. ويصدق هذا على معظم رسائل الجاحظ وكثير مما كتبه أبو الفرج الأصفهانى فى كتاب "الأغانى"، وكثير مما خطه قلم التوحيدى فى "مثالب الوزيرين" و"الإمتاع والمؤانسة"، وما سطره الغزالى فى "المنقذ من الضلال"، وأشياء كثيرة فى "صيد الخاطر" لابن الجوزى. وهذه مجرد أمثلة امْتَحُتُها من الذاكرة كيفما اتفق. إن المشكلة هى أن أجدادنا العرب لم يعرفوا فن الصحافة كما نعرفه الآن لأن المطبعة لم تكن قد وُجِدَتْ بعد على أيامهم، فلم يكتبوا المقالة بشكلها الصحفى المعروف ولم يستخدموا مصطلحها الذى نستخدمه نحن الآن، لكن هذا لا يمنع أن يكون كثير مما يسمونه: "رسائل"، وكذلك كثير من فصول الكتب التى تركوها لنا، مقالاتٍ صميمة.

وقـد رجعـتُ إلى "موسـوعة كولومبيـا الضـوئية: Columbia Electronic Encyclopedia" فوجدت كاتب مادة "essay" يقول في تعريفها ما نصه حرفيا:

Essay: relatively short literary composition in prose, in which a writer discusses a topic, usually restricted in scope, or tries to persuade the reader to accept a particular point of view. Although such classical authors as Theophrastus, Cicero, Marcus Aurelius, and Plutarch wrote essays, the term essai was first applied to the form in 1580 by Montaigne, one of the greatest essayists of all time, to his pieces on friendship, love, death, and morality. In England the term was inaugurated in 1597 by Francis Bacon, who wrote shrewd meditations on civil and moral wisdom. Montaigne and Bacon, in fact, illustrate the two distinct kinds of essay—the informal and the formal. The informal essay is personal, intimate, relaxed, conversational, and frequently humorous. Some of the greatest exponents of the informal essay are Jonathan Swift, Charles Lamb, William Hazlitt, Thomas De Quincey, Mark Twain, James Thurber, and E. B. White. The formal essay is dogmatic, impersonal, systematic, and expository. Significant writers of this type include Joseph Addison, Samuel Johnson, Matthew Arnold, John Stuart Mill, J. H. Newman, Walter Pater, Ralph Waldo Emerson, and Henry David Thoreau. In the latter half of the 20th cent. the formal essay has become more diversified in subject and less stately in tone and language, and the sharp division between the two forms has tended to disappear.

وهو ما لا يختلف في جوهره وعمومه عما قلناه، بما يطمْئننا إلى أننا على صواب في تأكيدنا أن أجدادنا العرب كانوا يمارسون هذا اللون من

الكتابة، وإن لم يعرفوا المصطلح الحديث الذى نسميه به، وكذلك لا يختلف عن تأكيدنا أن المقالة لا يمكن أن تكون دائما على وتيرة واحدة من حيث بروز العنصر الشخصى أو تواريه، ولا من حيث تحليها بالفكاهة أو عدمه، ولا من حيث اكتفاؤها بلمس سطوح الأشياء أو التعمق فيها، ولا من حيث خضوعها للنظام أو لا. فكاتب المادة يقسم المقالات إلى نوعين: رسمى، وغير رسمى: والنوع الأول هو المقالة الشخصية الحميمة الفكهة التى لا تلتزم بنظام، أما النوع الثانى فهو المقالة المنظمة التحليلية الجادة الموضوعية. كما نراه يؤكد أن المقالة كانت موجودة منذ قديم الزمان لدى الإغريق والرومان، وإن لم يعرفوا آنذاك مصطلحها الحالى.

وها هى ذى جانى بولانجيه (Jany Boulanger) أستاذة الفرنسية بكلية فيو مونتريال (Vieux Montréal) بكندا تكتب فى موقع "www.cvm.qc.ca"، تحت عنوان "L'Essai"، معرِّفةً بالمقالة تعريفا فيه شىء غير قليل من سعة الأفق ورحابة الرؤية، وإن لم يصل إلى المدى الذى نأمله، فتقول:

L'essai, communément défini comme un ouvrage littéraire en prose où se développe un discours libre, argumentatif et affectif, apparaît à la Renaissance avec Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) qui souhaitait, par ses écrits Les Essais (1588), répondre à l'inlassable question : «Que sais-je ?». Écrire au gré de sa pensée, sans idées préconçues, dans le seul plaisir de voir sa réflexion en mouvement, voilà ce que recherchait avant tout

ce philosophe qui donna naissance à un genre littéraire qui, faute de respecter des règles prédéfinies, est souvent contesté. Mais, à y regarder de près, comment pourrait-il en être autrement ? En effet, l'étymologie même du mot, qui signifie à la fois « tenter », « mesurer » et « peser », rappelle que tout essayiste a le devoir d'exposer (« tenter ») sa pensée sans la moindre restriction pour mieux en éprouver (« mesurer », « peser ») la qualité, la valeur et les fondements. Par ailleurs, Montaigne, qui aimait affirmer « Je suis la matière de mon livre », croyait que tout homme était à l'image de l'humanité entière. Ainsi, dans un souci d'authenticité et de vérité, la découverte de soi pour mieux aller à la rencontre des autres fera de ce type d'écrit le lieu de discours tant originaux qu'inépuisables. L'essai, on l'aura compris, survivra au philosophe en autant de versions que d'individualités.

Les Caractéristiques de l'essai: S'il est vrai que l'essai est polymorphe, il possède néanmoins quelques caractéristiques qui le distinguent des autres genres. En voici les principales :

Son style: L'essai est un écrit non fictionnel. Il adopte un style clair et simple qui convient à l'analyse, à l'explication et à l'observation. La logique sera souvent une alliée de l'essayiste qui cherche, par elle, à montrer les fondements et la rigueur de son raisonnement. La première personne du singulier, le « je », est souvent employée pour montrer à la fois le point de vue unique ainsi que l'expérience intime du monde dont l'écrivain veut témoigner.

Son ton: Ce type d'écrit cherche à convaincre le lecteur, sinon à le faire réfléchir. Le ton y est donc engagé, persuasif, mais toujours modéré, car l'essayiste ne veut en aucun cas être accusé d'intolérance ou de fanatisme.

Sa these: La thèse, ici, est l'idée maîtresse de la démarche réflexive de l'essayiste. Un essai est fondé sur une seule proposition que l'écrivain mettra à l'épreuve par l'exercice de sa pensée, qu'il voudra rigoureuse et originale. Rappelons que, pour Montaigne, le scepticisme ou le doute est le moteur même du savoir puisqu'il permet d'interroger les connaissances reçues pour en découvrir de plus justes.

Son but: Ce type d'écriture permet non seulement de se prêter au « jeu » de la pensée, mais de cultiver sa propre intelligence. Bien sûr, certains penseurs voudront montrer, prouver et persuader sans jamais, toutefois, vouloir soumettre l'autre à leurs opinions ou à leurs positions : ce qu'ils recherchent avant tout, par une provocation étudiée, est de produire le choc des idées qui assure l'innovation et la remise en question de leur démarche réflexive respective. Voici comment Francine Belle-Isle Létourneau l'explique dans son article «L'Essai littéraire, un inconnu à plusieurs visages» : «Mais il semble bien que l'originalité d'un texte, ses intuitions, ses découvertes ne doivent pas donner l'impression d'être imposées dès le départ, car un lecteur heurté de front dans ses habitudes mentales cesse vite d'être un bon lecteur. La nouveauté du texte doit être suffisamment préparée de telle sorte que le lecteur la découvre peu à peu et, jusqu'à un certain point, croit y avoir participé».

وفى هذا النص تقول الكاتبة إن فن المقال قد بدأ بمونتين فى القرن السادس عشر، وكان كل همه التعبير بحرية عما بداخله من أفكار ومشاعر دون قواعد مسبقة، وهذا ما جعله عرضة للنقد، وإن أضافت

أنه لم يكن أمامه إلا هذا، إذ إن الأصل الاشتقاقى لكلمة "Essai" يشير إلى "المحاولة" وما فى معناها . أى أن كاتب المقال إنما يحاول عرض أفكاره ومشاعره بأقل قدر ممكن من القيود . وفى استعراضها لخصائص هذا الفن تشير الكاتبة إلى ما ينبغى أن يتحلى به المقال من بساطة العرض واستعانة كاتبه بالمنطق لإقناع القارئ بما لديه أو دفعه إلى التفكير على أقل تقدير، على ألا يشعره بأنه يريد الاستبداد به. كما تشير إلى أن لكل كاتب شخصيته وطريقته فى ممارسة هذا الفن الكتابى، وهو ما يعنى أنه ليس هناك منهج واحد يجب على كُتّاب المقالات جميعا الالتزام به.

العرب إذن قد مارسوا فن المقالة، وإن لم يسموه بهذا الاسم، وكان ذلك فى شكل رسائل صغيرة تدور كل منها حول موضوع معين، أو فصل من كتاب. . . إلخ. أما المقالة الحديثة فقد ارتبطت بالصحافة، التى لم تكن معروفة من قبل، وانتشرت على نطاق واسع بانتشارها ، وإن كان هناك من يرى أن الصحافة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، إذ لا يربط بين الصحافة وبين الجريدة والمجلة كما نعرفهما الآن بل بالمعنى العام لهما حتى إنه ليُدخِل فيهما النقوش الحجرية التى تتضمن أخبارا يراد إذاعتها على الناس كما هو الحال فى الحضارة الفرعونية والصينية القديمة مثلا، وكذلك المعلَّقات التى كان عرب الجاهلية يضعونها فى الكعبة كما جاء فى بعض الروايات، ومثلها الخطب التى كانت تُلقَى فى الأسواق والتجمعات

الموسمية. ويدخل فى الصحافة أيضا بهذا المعنى الواسع دواوين الإنشاء فى الدولة الإسلامية، إذ كانت تصدر عنها الرسائل الرسمية بما فيها من أخبار وأوامر وتوجيهات حكومية يراد إعلام الناس بها، وهى إحدى الوظائف التى تقوم بها الصحافة حاليًا. ويضيف أولئك الكتّاب إلى هذا أيضا الرسائل الإخوانية، وكذلك الرسائل الأدبية، أى الكتيبات التى تعالج موضوعا صغيرا ولا تتوسع فيه توسع الكتب... وغير ذلك مما سبقت الإشارة له.

وقد يؤكد ذلك أن رواد المقالة العرب فى العصر الحديث لم يَرَوْا فى "المقالة" فنا أدبيا جديدا، ومن هنا وجدناهم يسمونها: "نبذة" أو "جملة" أو "فصلا" أو "رسالة أدبية"، وهذه كلها مصطلحات قديمة كانت تسمى بها الكتابات التى قلنا إنها كانت تناظر عند العرب القدامى ما نطلق عليه اليوم: "المقالة". ثم استقر الأمر على هذا المصطلح الأخير الذى كان رفاعة قد أطلقه على فصول رواية "تليماك" لفنلون الفرنسى.

*****

وقد سبق أن قلنا إن من نصوص أدبنا القديم التى يمكن أن تدخل بكل سهولة تحت بند "المقالة" نصيحة الأم الجاهلية لابنتها وهى تجهزها لزفافها إلى أحد الملوك، تلك النصيحة التى وردت فى عدد من كتب الأدب القديم. وهى تجرى على النحو التالى: "لو تُرِكَتِ الوصية لحسن

أدبٍ أو لكرم نسب لتركتُها لك، ولكنها تذكرة للغافل، ومعونة للعاقل. يا بنيةً، إنك قد خلفتِ العش الذي فيه درجْتِ، والموضع الذي منه خرجت، إلى وكر لم تعرفيه، وقرين لم تألفيه. كوني لزوجك أَمَةً يكن لك عبدًا. واحفظي عني خصالاً عشرًا، تكن لك دركًا وذكرًا: أما الأولى والثانية فحسن الصحابة بالقناعة، وجميل المعاشرة بالسمع والطاعة. ففي حسن الصحابة راحة القلب، وفي جميل المعاشرة رضى الرب. والثالثة والرابعة التفقد لموضع عينه، والتعاهد لموضع أنفه، فلا تقع عينه منك على قبيح، ولا يجد أنفه منك خبيث ريح. واعلمي أن الكحل أحسن الحسن الموجود، وأن الماء أطيب الطيب الموجود. والخامسة والسادسة فالحفظ لماله والإرعاء على حشمه وعياله. واعلمي أن أصل الاحتفاظ بالمال حسن التقدير، والإرعاء على الحشم والعيال حسن التدبير. والسابعة والثامنة التعاهد لوقت طعامه، والهدوء عند منامه، فحرارة الجوع ملهبة، وتنغيص النوم مغضبة. والتاسعة والعاشرة: لا تفشين له سرًا، ولا تعصين له أمرًا، فإنك إذا أفشيت له سرًا لم تأمني غدره، وإن عصيتِ أمره أوغرتَ صدره". وهى مقالة يمكن أن تحتل بكل اقتدار وجدارة عمودا فى مجلة "حواء" أو "نصف الدنيا" أو فى صفحة "المرأة والطفل" فى "أهرام" الجمعة.

أما النص التالى فهو فى بعض مناقب الذباب، إى والله: بعض مناقب الذباب! وهو للجاحظ العجيب الذى ليس له ضريب، وقد نقلناه من كتاب "الحيوان": "وفي الذباب خَصْلتان من الخصال المحمودة: أمّا إحداهما فقُرْب الحيلة لصرف أذاها ودفع مكروهها. فمن أراد إخراجها من البيت فليس بينَهُ وبين أن يكونَ البيتُ على المقدار الأوّل من الضِّياء والكِنّ بعد إخراجها مع السَّلامة من التّأذي بالذبان إلاّ أن يُغلَقَ البابُ، فإنهنّ يتبادرن إلى الخروج، ويتسابقنَ في طَلَب الضوء والهرَب من الظلمة. فإذا أُرْخِيَ السّترُ وفُتِحَ البابُ عاد الضوءُ وسلمَ أهلُه من مكروه الذباب. فإنْ كان في الباب شقّ، وإلاّ جَافى المُغْلِقُ أحدَ البابين عن صاحبه ولم يطبقه عليه إطباقاً. وربّما خرجْن من الفتْح الذي يكون بين أسفل الباب والعتَبة. والحيلةُ في إخراجها والسَّلامة من أذاها يسيرة، وليس كذلك البعوض، لأنَّ البعوض إنما يشتدُّ أذاه ويقوى سلطانُه ويشتدّ كَلَبه في الظلمة، كما يقوَى سلطان الذِّبّان في الضياء. وليس يمكنُ النّاسَ أنْ يُدْخلوا منازلَهم من الضِّياء ما يمنعُ عمَلَ البعوض لأنَّ ذلك لا يكون إلاّ بإدخال الشَّمس، والبعوض لا يكون إلاّ في الصيف، وشمسُ الصيف لا صبْرَ عليها، وليس في الأرضِ ضياءٌ انفصلَ من الشمس إلاّ ومَعه نصيبهُ من الحَرّ، وقد يفارقُ الحرُّ الضياءَ في بعضِ المواضع، والضِّياءُ لا يفارقُ الحَرَّ في مكانٍ من الأماكن. فإمكان الحِيلة في الذباب يسير، وفي البَعوض عسير. والفضيلةُ الأخرى أنه

لولا أن الذّبابة تأكل البَعُوضة وتطلبها وتلتمسها على وجوه حيطان البيوت وفي الزوايا لما كان لأهلها فيها قرار.

وذَكَر محمد بن الجهم فيما خبّرني عَنْه بعضُ الثقات أنه قال لهم ذاتَ يوم: هل تعرفون الحكمة التي استفدْناها في الذباب؟ قالوا: لا. قال: بلى، إنها تأكل البعوض وتصيده وتلقطه وتُفنيه. وذلك أني كنت أريد القائلة، فأمرتُ بإخراج الذباب وطرْحِ السّتر وإغلاق الباب قبل ذلك بساعة. فإذا خرجن حصل في البيت البعوضُ في سلطان البعوض وموضع قوّته، فكنتُ أدخلُ إلى القائلة فيأكلني البعوض أكلا شديدا. فأتيتُ ذات يوم المنزلَ في وقت القائلة، فإذا ذلك البيتُ مفتوحٌ والسّترُ مرفوع. وقد كان الغلمان أغفلوا ذلك في يومهم. فلما اضطجعْتُ للقائلة لم أجد من البعوض شيئا، وقد كان غضبي اشتدَّ على الغلمان، فنمتُ في عافية. فلما كان من الغد عادُوا إلى إغلاق الباب وإخراجِ الذباب، فدخلتُ ألتمسُ القائلة، فإذا البعوضُ كثير. ثم أغفلوا إغلاقَ الباب يوما آخر، فلما رأيته مفتوحا شتمتُهُمْ. فلمّا صرتُ إلى القائلة لم أجدْ بعوضةً واحدةً. فقلت في نفسي عند ذلك: أراني قد نمتُ في يومَيِ الإغفال والتّضييع، وامتَنعَ منّي النَومُ في أيام التحفظ والاحتراس، فلمَ لا أجرّبُ تركَ إغلاق الباب في يومي هذا؟ فإن نمتُ ثلاثة أيام لا ألقى من البَعوض أذىً مع فتح الباب علمتُ أنَّ الصّواب في الجمع بين الذِّبان وبين البعوض، فإنّ الذِّبان هي التي تُفنيه، وأنّ

صلاحَ أمرنا في تقريبِ ما كُنّا نباعد . ففعلتُ ذلك، فإذا الأمر قد تمّ. فصرنا إذا أردْنا إخراجَ الذِّبانِ أخرجْناها بأيسرِ حيلة، وإذا أردنا إفناء البعوض أفنيناها على أيدي الذِّبان بأيسر حيلة. فهاتان خَصْلتان من مناقب الذِّبان" . وهذا النص، كما يلاحظ القارئ، مقال علمى يرينا كيف يتقدم العلم وتتم بعض اكتشافاته بالمصادفة المحضة التى يتلوها افتراض تفسير معين يتحقق منه المرء بإجراء التجارب وتكرارها إيجابا وسلبا إلى أن يطمئن لصحة ما افترضه أولا . ورغم أن المقال علمى، فقد كُتب بأسلوب الجاحظ الأدبى المتميز، فهو إذن من المقالات العلمية المتأدبة.

وبعد أن انتهينا من هذا المقال البديع للجاحظ نحب أن نقدم للقارئ هذا النص لابن الجوزى، ولسوف يرى بنفسه أن من الممكن جدا نشره الآن فى أية صحيفة أو مجلة بوصفه مقالا فى أهمية الاستعانة على مشاق الحياة بشىء من الفكاهة والهزل. ويستند الكاتب فى احتجاجه على أهمية الفكاهة إلى أن العلماء والأفاضل لم يكونوا يتحرجون من ذلك. وقد أخذناه من مقدمة كتاب ابن الجوزى: "أخبار الحمقى والمغفلين": "وما زال العلماء والأفاضل يعجبهم المُلَح، ويهشّون لها، لأنها تُجِمّ النفس وتريح القلب من كد الفكر. وقد كان شُعْبَة يحدّث، فإذا رأى المزيد النحوي قال: إنه أبو زيد البسيط:

استعجمتْ دار نُعْمٍ ما تكلّمنا والدار، لو كلمتْنا، ذات أخبارِ

وقد روينا عن ابن عائشة أحاديثَ مِلاحًا في بعضها رَفَثٌ. وإن رجلاً قال له: أيأتي من مثلك هذا ؟ فقال له: ويحك ! أما ترى أسانيدها ؟ ما احد ممن رويت عنه إلا هو أفضل من جميع أهل زماننا، ولكنكم ممن قَبُحَ باطنه فرأى ظاهره، وإن باطن القوم فوق ظاهرهم. ووُصِف رجل من النساك عند عبيد الله بن عائشة فقالوا: هو جِدٌّ كله. فقال: لقد أضاق على نفسه المرعى، وقصّر طول النهى. ولو فكّكها بالانتقال من حال إلى حال لنفّس عنها ضيق العقدة، وراجع الجدّ بنشاط وحدّة. وعن الأصمعي قال: سمعت الرشيد يقول: النوادر تشحذ الاذهان، وتفتق الآذان. وعن حماد بن سلمة أنه كان يقول: لا يحب المُلَحَ إلا ذُكْرَانُ الرجال، ولا يكرهها إلا مؤنَّثهم. وعن الأصمعي قال: أنشدت محمد بن عمران التميمي قاضي المدينة، وما رأيت في القضاة أعقل منه:

يا أيها السائل عن منزلي   نزلتُ في الخان على نفسي

يغدو عليَّ الخبز من خابزٍ   لا يقبل الرهن ولا ينسي

آكل من كيسي ومن كسوتي   حتى لقد أوجعني ضرسي

فقال: اكتبه لي. قلت: أصلحك الله. إنما يكتب هذا الأحداث. فقال: ويحك ! اكتبه، فإن الأشراف يعجبهم الملاحة.

فقد بان مما ذكرنا أن نفوس العلماء تسرح في مباح اللهو الذي يكسبها نشاطا للجدّ، فكأنها من الجدّ لم تزل. قال أبو فرَاس:

أروّح القلب ببعض الهزلِ   تجاهلاً مني بغير جهلِ

أمزح فيه مزح أهل الفضلِ   والمزح أحيانا جلاء العقلِ

فإن قائل قائل: ذكر حكايات الحمقى والمغفلين يوجب الضحك، وقد رويتم عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: إن الرجل ليتكلم بالكلمة يُضحك بها جلساءه يهوي بها أبعد من الثريا، فالجواب أنه محمول على أنه يُضحكهم بالكذب، وقد رُوِيَ هذا في الحديث مفسرًا: ويل للذي يحدث الناس فيكذب ليضحك الناس. وقد يجوز للإنسان أن يقصد إضحاك الشخص في بعض الأوقات، ففي أفراد مسلم من حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: لأكلمنّ رسول الله لعله يضحك. قال: قلت: لو رأيتَ ابنة زيد امرأة عمر سألتني النفقة فوجأتُ عنقها. فضحك رسول الله صلى الله عليه وسلم. وإنما يُكرَه للرجل أن يجعل عادته إضحاك الناس لأن الضحك لا يُذمّ قليله، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم يضحك حتى تبدو نواجذه، وإنه يُكرَه كثيره لما رُوِيَ عنه عليه السلام أنه قال: "كثرة الضحك تميت القلب". والارتياح إلى مثل هذه الأشياء في بعض الأوقات كالملح في القدْر".

ولابن العماد الفقهسى كتابٌ طريفٌ وجدُ مفيد اسمه "آداب الأكل" اجتزأنا منه بالنص التالى الذى يصلح تماما أن يكون مقالاً فى "إيتيكيت المآدب" بلغة العصر إن جازت الاستعانة بالرطانة، وإلا ففى كلمة "الآداب" غنًى عن "الإيتيكيت"، علاوة على أنها أجمل وأوقع. قال الفقهسى يحذر الآكل من بعض أنواع السلوك المنفر: "ويحترز أشياء تطرأ عليه حال الأكل كالسعال ونحوه: فينبغي له عند السعال أن يحول وجهه عن الطعام أو يبعده عنه أو يجعل شيئًا على فيه لئلا يخرج منه بصاق فيقع في الطعام. ومنها ينبغي للآكل أو للحاضر ألا يتنخم بحضرة الآكلين ولا يبصق ولا يتمخط ولا يذكر كل ما فيه ذكر شيء مستقذر. ومنها ينبغي ألا يبادر إلى قطع ما يقدَّم للضيفان من اللحم إذا أُتِيَ به صحيحا كالخروف ونحوه إلا إذا أذنوا له في ذلك. ومنها ألا يأكل قبل القوم فإنّ فاعل ذلك يُنسَب إلى فرط الجوع والشره. قال طرفة:

وَإِن مُدَّت الأَيدي إلى الزادِ لَم أَكُن ... بِأعجَلِهِم، إِذ أَجشعُ القَومُ أَعْجَلُ

ومنها ألا يطاطئ رأسه على الإناء حالة الأكل. ومنها ألا ينفض يديه من الطعام مخافة أن يقع منها شيء على ثوب الجليس أو في الطعام فيورث قنافة وتقذرا عن أكل الباقي. ومنها إذا كان المأكول بطيخا وُضِع على طبق أو غيره فينبغي له ألا يخلط ما أكله من القشر بما لم يؤكل فإنه يورث قنافة وألا يرمي بالقشرِ لأن في رميه كلفة في جمعه ليطرح في المزبلة

وربما نالت القشور رأس الجالسين فصدمته أو تقاطر منها شيء في وجهه حالة الرمي. ومنها إذا أكل تمرا أو برقوقا ينبغي بألا يُخلط نوى ما أكل بما لم يؤكل. وفي معناه السرمان وسائر ما له قشر كالقصب ونحوه.

وَإِن أَتَتكَ سَنانيرٌ يَصِحْنَ فَلا   تَرمِ لَها لُقمَةً تَسْلَمْ مِنَ الثِّقَلِ

ليس للآكل أن يتصرف في الطعام بغير الأكل فيَحْرُم عليه إطعام الهرة والسِّنَّوْر والقط، وجمعه سنانير. وله أسماء: سِنَّوْر، وقط، وهِرّ، وضبون، وحنظل. ولا يجوز لمن حضر الطعام أن يطعم من دونه فإن استَوَوْا في الطعام جاز أن يُلقم الاضيافُ بعضهم بعضا.

وَإِن أَتَوكَ بِأَنواعِ الطَّعامِ فَمِلْ   إِلى اختِيارِكَ بِالمَجعُولِ بِالعَسَلِ

فَسُنَّةُ المُصطَفى حُبُّ الحَلاوَةِ. لا   تَبغِ العُدولَ لِأَكلِ الثَّومِ وَالبَصَلِ

ووافِقِ القَوْمَ حَتّى يَكتَفُوا شِبَعا   ولا تَقُم قَبلَهُم يفضي إلى خَجَلِ

وكُن لهم أبدا نِعْمَ الجليسُ، وكُن   بِئْسَ الرفيقِ رَفيقا غِن مِن دغلِ

وَآنِس القَومَ بِالتَّحديثِ في أكلٍ   ولا تَكُن ساكِتا كَالبُهمِ وَالهَمَلِ

ولا تَكُن قائِمًا عَن قَصعَةٍ أَبدا   قَبلَ الفَراغِ، وكُن عَن ذاكَ في شُغُلِ

فَفي القِيامِ لَهُ قَطْعٌ لِلذَّتِهِ   فَلا تَكُن قاطِعا تَدعُوكَ بِالجُعَلِ

والعَقْ يَديكَ ولا تَمسَح بِخُبزِهِمو   ولا السِّماطَ، وكُن عَن ذاكَ في شُغُلِ".

ترى هل تجد من فرق بين هذه النصوص والنص التالى مثلا لإبراهيم المازنى؟ وهو مقال بعنوان "الفروسية": "دُعينا أنا وطائفة من الإخوان إلى قضاء يومين في ضيعة أحدهم، وكانت قريبة من إحدى الضواحي، فركبنا القطار إلى... وهناك وجدنا طائفة شتى من الخيل والبغال والحمير، فتوهمت في أول الأمر أن هناك سوقا للدواب أو معرضا لها. ثم علمت أنها لركوبنا، فاخترت من بينها حمارا صغيرا، وهممت بامتطائه. ولكن صاحبَ الضيعة ودَاعيَنا عَزَّ عليه أن يركب المازني حمارا، وجاءني بجواد أصيل وأقسم عليَّ لأَركبَنَّه، فاستحييت أن أقول له: إني أخاف ركوبه، وإنه لا عهد لي بالخيل. ودنوت من بعض الخدم وهمست في أذنه هذا السؤال: قل لي: كيف تركب هذا الحصان؟

فتأملني مليا، ثم قال وعلى فمه طيف ابتسامة: على ذيله!

قلت: على ماذا؟

قال: على ذيله. وأشاح عني وجهه، فذهبت إلى الجواد وأدرت عيني في ذيله، ثم هززت رأسي وعدت إلى الخادم أسأله: ألا تظن يا صاحبي أن الأحزم أن أمتطيه قريبا من العنق لأستطيع عند الحاجة أن أطوقه بذراعي؟ فلم يزد الرجل على أن قال: ربما! وانصرف عني إلى سواي. وكنا جميعا في هرج ومرج نصيح ونضحك، وكان لا بد أن أفعل شيئا، فناديت مضيِّفنا وقلت له: أريد سُلمًا.

قال في دهشة: سلما ! ما حاجتك إليه؟

قلت: حاجتي إليه أني أريد أن أصعد فوق ظهر هذا الجلي يا صاحبي.

فضحك وقال: أنا أساعدك! ودفعني على ظهر الجواد دفعة خيّل إلي أنها ستلقيني على الأرض من الناحية الأخرى.

وسرنا مسافة على مهل، ثم وخز أحدنا دابته فمضت تعدو، واستحث آخر مطيته وانطلق بها وراءه، واقترب مني ثالث وأهوى على جوادي بعصًا معه، فوثب الجواد وراح يسابق الريح، أو هكذا خُيِّلَ إليّ وأنا أعلو وأهبط فوقه، ثم أحسست أن أمعائي ستتقطع. وأتلمس بيدي شيئا أمسكه وأتعلق به، فيفلت من قبضتي كل ما تصل إليه. فارتميت على عنقه وطوقته وجعلت أنادي مَنْ حولي وأناشدهم الذمة والضمير والمروءة أن يوقفوا هذا الشيطان. وأدرك أحد إخواني العطف عليَّ فصاح بي: ولكن كيف نوقفه ونحن راكبون؟ فغاظني منه هذا البَلَه، ولم يفتني ما في الموقف من فكاهة على الرغم من الألم الذي أعانيه، ومما أتوقعه إذا ظل الجواد يركض بي. فقلت: يا أبله، انزل واقبض على ذيل حصاني وشُدَّه.

وكان أحد الخدم قد أدركني، وأمسك باللجام ورد الجواد. فما أسرع ما انحدرتُ عنه. وكأنما أعجبتني جلستي على الأرض، فأخرجت سيجارة وأشعلتها وذهبت أدخن. وجاءني مضيفنا على أتانه، فسألني:

أتنوي أن تقعد هنا إلى الأبد ؟ فأغضيت على سؤاله وقلت: إن بي حاجة إلى الشعور بثبات الأرض بعد كل هذا التقلقل وتلك الزعزعة ! قال: ولكنك لا تستطيع أن تظل جالسا هكذا. إن أمامنا سير ساعة. فقلت: سألحق بكم إذاً أو أرجع إذا كان لا بد من ركوب هذا الزلزال ! قال: ولكن لا يليق أن تركب حمارا ! قلت وقد صار في وسعي أن أضحك: في وسعك أن تعلق ورقة تكتب فيها أنه جوادٌ مطهمٌ. قال: لا تمزح. قم واركب حماري، قلت: إذا كان الحمار عاليا فما الفرق بينه وبين الجواد ؟

قال بلهجة اليائس أو المنتقم: إذاً خذ هذا. وأشار إلى جحش قميء مهين يركبه خادم، لا سرج عليه ولا لجام له، فقمت إليه وامتطيته بوثبة واحدة وبلا معين، واعترضتنا قناة عريضة عليها ألواح مثبتة تقوم مقام الجسر، وبين الألواح والماء تحتها متر على الأقل، فلما توسطها الجحش بدا له أن يقف، وراقه منظر الماء فأجال فيه عينيه برهة ثم خطا إلى حافة الجسر، ولم يكن له حاجز، ومد عنقه إلى الماء، فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أقدر على رؤية خياله في الماء واجتلاء طلعته البهية في صقاله. ولكنهم قالوا لي: إنه يريد أن يشرب. فنزلت عنه وقلت له: يا عزيزي، إن من دواعي أسفي أني مضطر أن أتركك إلى الماء وحدك، فإن ثيابي يفسدها الماء، وهي غالية إذا كانت حياتي رخيصة.

ولكنه بعد أن فكر قليلا غيّر رأيه، إما لأن الصورة التي طالعته في الماء كانت مضطربة مشوهة، وعَجَزَ الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة، أو لاعتبارات حمارية أخرى لم يكاشفني بها، فأدار وجهه ومضى غير ملتفت إلي. غير أني لحقت به بعد أن اجتاز الجسر، وقلت له: تعال، لا تهرب مني يا صاحبي. وكنت على ظهره قبل أن يتمكن من الاعتراض أو الاحتجاج أو الإفلات.

ويطول بنا الكلام إذا أردت أن أصف كل ما أمتعني به من الفكاهات العلمية. فقد كان فيه عنادٌ وصَلَفٌ، وكان يأبى أن يتوسط الطريق، ولا يرضيه إلا أن يحك جنبه في كل ما يلقاه من شجرة أو عربة أو حائط. وربما وقف وغرس رجليه في الأرض ونام، وتعودت منه ذلك، وفطنت إلى أنه ذو مزاج مستقل، فكنت أتركه واقفا حتى ينتبه من هذه الإغفاءات أو يعود من سبحات عقله السقراطية فيستأنف السير. وحسبي وحسب القراء أن أقول لهم: إني أسفت على فراقه لما انتهت الرحلة وتمنيت لو أن صحبتنا كانت أطول".

*****

وبعد اختراع الطباعة ظهرت الصحافة بالمعنى الحديث فى أوربا إبان القرن السابع عشر وترقَتْ بترقِي هذه الصناعة، واقتبسها العرب فى القرن التاسع عشر عندما جاء نابليون إلى مصر وأصدر صحيفته العربية

المسماة بـ"التنبيه" عام ١٨٠١م. أما أولُ صحيفة عربية الإصدار والإخراج والتأليف جميعا فكانت صحيفةَ "الوقائع المصرية" التى كانت تصدر فى عهد محمد على، ثم طورها رفاعة الطهطاوى بعد رجوعه من باريس وحوّلها من جريدة تقتصر على أخبار الحكومة وما إليها مثلما كان عليه الحال فى صحيفة نابليون السالفة الذكر إلى صحيفة تُعْنَى أيضا بالقضايا الفكرية والأدبية وتستخدم لغة أرقى كثيرا من ذى قبل. وتتابعت بعدها الصحف العربية فى أنحاء أخرى من الوطن العربى وخارجه، مثل: "مرآة الأحوال" لرزق الله حسون الحلبى فى الآستانة سنة ١٨٥٥م، و"برجيس باريس" لرشيد الدحداح اللبنانى فى باريس سنة ١٨٥٨م، و"حديقة الأخبار" لخليل الخورى اللبنانى فى بيروت سنة ١٨٥٨م أيضا، و"الجوائب" لأحمد فارس الشدياق فى الآستانة سنة ١٨٦٠م، و"الرائد"، التى أصدرها باى تونس محمد الصادق باشا فى عاصمة بلاده سنة ١٨٦١م، و"وادى النيل"، التى أصدرها عبد الله مسعود فى مصر سنة ١٨٦٦م، و"الفرات"، التى أصدرها جودت باشا والى حلب التركى سنة ١٨٦٧م، و"الزوراء"، التى أصدرها مدحت باشا فى العراق سنة ١٨٦٩م. . . وهكذا، حتى أصبح لكل بلد عربى صحفه ومجلاته المتعددة ما بين سياسيةٍ واجتماعية وأدبية ودينية وعلمية، ونسائية

وأطفالية. وخاصة وحكومية، وصباحية ومسائية، ويومية وأسبوعية وشهرية. . .إلخ.

وبالنسبة للصحافة الأدبية العربية يمكن أن نذكر منها فى مصر: مجلة "روضة المدارس"، التى صدرت فى عهد الخديو إسماعيل، ومجلة "المقتطف"، التى صدرت أولاً فى لبنان سنة ١٨٧٦م ثم انتقلت إلى مصر بعد سنوات قليلة، و"الهلال"، التى أنشأها جرجى زيدان سنة ١٨٩٢م وما زالت تصدر حتى الآن، و"الضياء" لإبراهيم اليازجى، وجريدة "السياسة" الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، وجريدة "البلاغ" الأسبوعية لعبد القادر حمزة، ومجلة "أبولو" لأحمد زكى أبو شادى، وبدأت فى الصدور عام ١٩٣٢م، ومجلة "الرسالة" لأحمد حسن الزيات، وصدرت بعد ذلك بعام واحد، ومجلة "الثقافة" لأحمد أمين وزملائه عام ١٩٣٩م، و"الكاتب المصرى". التى كان يرأس تحريرها طه حسين فى أربعينات القرن العشرين، و"المجلة" و"الشعر و"القصة" و"إبداع" و"القاهرة" و"فصول" . . .

أما فى لبنان فتقابلنا "حديقة الأخبار" لخليل الخورى (١٨٥٨م)، و"الجنان" لبطرس البستانى (١٨٧٠م)، و"البرق" لبشارة عبد الله الخورى (١٩٠٨م)، و"المورد الصافى" (١٩٠٩م)، و"العرفان" (فى نفس العام)، و"الدهور" لإبراهيم الحداد (١٩٣٠)، و"الأديب" لألبير أديب (١٩٤٢م)،

و"الأمالى" لعمر فروخ وآخرين (١٩٤٩م)، و"النهج" لصدر الدين شرف الدين، و"الآداب" لسهيل إدريس (١٩٥٣م) . وفى سوريا نجد مثلا "المقتَبَس"، التى أصدرها محمد كرد على فى القاهرة سنة ١٩٠٦م ثم انتقل بها إلى دمشق، و"الأصداء" لشكيب الجابرى (١٩٤٥م)، و"الثقافة" لمدحت عكاشة (١٩٥٨م)؛ و"المعرفة" (١٩٦٢م)، و"الموقف الأدبى" (١٩٧٠م)، و"الآداب الأجنبية" (١٩٧٣م) . وفى فلسطين ظهرت "الذخيرة" و"المنبر" و"الغد" و"المنتدى"، وكان ذلك قبل قيام دولة الصهاينة عام ١٩٤٨م. ومن مجلات الأردن مجلة "الأفكار" . ومن المجلات العراقية "الهاتف" لجعفر الخليلى (١٩٣٤م)، و"عالم الغد" (١٩٤٣م)، و"الفكر الحديث" (١٩٤٥م)، و"الثقافة الحديثة" (١٩٦٤م)، و"آفاق عربية" (١٩٧٦م) . ومن المجلات التى صدرت فى الكويت مجلة "البعث" (١٩٥٠م)، و"العربى" (١٩٥٩م)، و"البيان" (١٩٦٥م)، و"عالم الفكر" . وفى السعودية "المنهل" لعبد القدوس الأنصارى، و"المجلة العربية" (١٩٧٥م)، و"الفيصل" (١٩٧٧م) . وفى قَطَر "العهد الجديد"، و"الدوحة" (١٩٧٥م) .

وفى السودان مجلة "القصة" (١٩٦٠م) . وفى ليبيا نجد "الثقافة العربية" (١٩٧٣م) . وفى المغرب العربى: "الأنيس" المغربية، و"الشهاب" و"البصائر" و"الثقافة" الجزائرية، و"الفكر" و"الحياة الثقافية" التونسيتان

(١٩٥٦م و١٩٧٥م على التوالى) . ومن مجلات المهجر "الرسول" لوديع شاكر فى بوسطن (١٩٢٣م)، و"السمير" لإيليا أبو ماضى فى نيويورك (١٩٢٩م)، و"العلم والخواطر" ليوسف الحلو فى المكسيك (١٩٢١م)، و"الأمير" لفريد سليم فى المكسيك أيضا (١٩٣٨م)، و"الدليل" لتوفيق ضعون فى البرازيل (١٩٢٨م)، و"الشرق" لموسى كريم فى ساو باولو (نفس العام)، و"العصبة الأندلسية" فى ساو باولو أيضا (١٩٣٥م) . . . إلخ، وهذه مجرد أمثلة. ولا بد من القول بأن بعضا من هذه المجلات والصحف ما زال يصدر حتى الآن، على حين احتجب الكثير منها بعد فترة طويلة أو قصيرة.

*****

ولأن المقالة لا تتطلب موهبة فنية معقدة ولا تحتاج عادةً إلى احتشاد عقلى ونفسى كالذى تحتاجه القصة أو المسرحية وجدناها مطيَّة لمعظم الكتاب، سواء كانوا يمارسون فنونا أدبية أخرى أَوْ لا. ومن ثم كثرت الأسماء فى هذا الميدان كثرة هائلة، وإن كان الممتاز المتألق منها قليلاً جَرْيا على سُنّة الحياة فى محدودية التفوق والتبريز. ومن الأسماء البارزة فى هذا السبيل رفاعة الطهطاوى وأحمد فارس الشدياق وعبد الله أبو السعود وإبراهيم اليازجى ومصطفى كامل وعلى يوسف ويعقوب صروف ومحمد كرد على وجبران خليل جبران وأمين الريحانى وميخائيل نعيمة وخليل سكاكينى ووداد سكاكينى والأمير شكيب أرسلان

ومصطفى صادق الرافعى وعبد العزيز البِشْرى وفهمى المدرّس ومعروف الرُّصَافى وعبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمى والطاهر بن عاشور والفاضل بن عاشور ومى زيادة وعباس محمود العقّاد وطه حسين ود. محمد حسين هيكل وأحمد حسن الزيات ود. أحمد أمين وإبراهيم المازنى ود. زكى مبارك وعمر فاخورى وعلى الطنطاوى وسامى الكيالى وإسحاق الحسينى وبنت الشاطئ ود. سهير القلماوى ومحمود شاكر وعبد الرحمن الشرقاوى ود. عبد القادر القط وصلاح عبد الصبور ورجاء النقّاش ويوسف الشارونى ومعاوية نور ود. محمد إبراهيم الشوش ود. صفاء خلوصى ونازك الملائكة ود. على جواد الطاهر ومحمد عزة دَرْوَزَة ومحمد على الطاهر وعادل زعيتر وسهيل إدريس وغادة السمان ومحمود المسعدى ومحمد مزالى وعبد الملك مرتاض وعبد الكريم غلاب ومحمد عابد الجابرى وأحمد إبراهيم الفقيه ود. غازى القصيبى وأحمد السباعى وعبد القدوس الأنصارى وحمد الجاسر وخليفة الوقيان وليلى العثمان ومحمد الرميحى وجهاد فاضل ود. جابر قميحة ود. حلمى القاعود وعبد الله البردونى ود. عبد العزيز المقالح. ولا مانع، بعد إذن القراء، أن أضيف نفسى أنا أيضا.

ولكل كاتب من الكتاب البارزين أسلوبه الخاص به فى تحبير المقالات: فهذا بسيط الأسلوب هادئ النفس خافت النبرة لا ينفعل كثيرا

ولا يحب الدخول فى جدال مع الآخرين، وذاك مدمدمٌ نارىّ الطبع صارم العبارة ينقضّ كالصاعقة على خَصْمه يبغى تمزيقه، وذلك شاعرىّ اللغة يُوَشّى كتاباته بالصور المحلِّقة والتعبيرات الطازجة ويميل إلى التكرار والتأكيد، ورابع يحتفل بصياغة كلامه ويضمّن ما يكتبه الألفاظ المعجمية والعبارات الفخمة والتراكيب القديمة، وقد يسجع ويجانس، وخامس يحب الإيجاز، وسادس يؤثر الإطناب، وسابع يميل إلى الإغراب فى تراكيبه وصوره فلا يفهم القارئ عنه إلا بشِقّ النفس، وقد تفوته أشياء لا يستطيع لها فهما . . . وهكذا، وهكذا مما يعرفه المَعْنِيّون بمسألة الأساليب.

فيعقوب صروف مثلا يقصد إلى قول ما يريده مباشرة دون مقدمات أو إطناب، هادفا إلى تجلية ما عنده من أفكار ومشاعر بأسلوب سهل اللفظ والتركيب والعبارة، فلا إغراب ولا عثكلة بتقديم أو تأخير لا داعى له أو لف ودوران. كما أنه لا يستعين بالتعبيرات المحفوظة ولا بالسجع والتزاويق البديعية، فضلا عن أنه قد أدخل فى العربية ألفاظا وتعبيرات لم تكن لها بها عهد من قبل، أو على الأقل: ساعد على نشرها، مثل: "الأحافير" و"الغواصة" و"الدبابة" و"الكحول" و"تنازع البقاء" و"المثل الأعلى" و"مناجاة الأرواح".

وكان لشكيب أرسلان فى أول أمره احتفاء بصياغة العبارة جريًا على سنة نفر من كتاب العرب القدماء ممن يستعينون بفخيم الألفاظ

والتراكيب والسجع والجناس، ثم أخذ يميل إلى الأسلوب الجديد المباشر، وإن لم يتخلص من طريقته الأولى تخلصا تاما، وبخاصة حين تهتاج مشاعره فيُطنب ويزاوج ويجانس. ومن ألفاظه القديمة: "اللأواء" (التعب)، و"الشناخيب" (قمم الجبال)، و"البَأْو" (الكِبر)، و"الشقْص" (النصيب)، و"يدُوكُون" (يضطربون)، و"يأرِزُون" (يلتجئون) . . . وهكذا.

ويقع أسلوب المنفلوطى بين الأسلوب القديم الذى يحتفى بالسجع والجناس والازدواج والتراكيب الفخمة والألفاظ الغريبة وبين الأسلوب الجديد الذى لا يهتم بشىء من ذلك، بل يجعل وُكده إيصال الأفكار والمشاعر إلى القراء من أقرب طريق. وإن فى أسلوبه نصاعةً وإحكامَ تركيب وشيئاً من الازدواج، مع قدر كبير من السلاسة والقصد إلى المعنى والإحساس. وقد يستعمل بين الحين والحين لفظا قديما لكن دون تقعر. كما يميل إلى الترادف والإكثار من المفعول المطلق بأنواعه المختلفة، إلى جانب رقة نفس ونبل مقصد. وقد أخذ عليه بعض منتقديه تزويق الضعف للناس وتصنُّع رقة الأحاسيس أو الإفراط فيها، وما بالرجل شىء من ذلك، بل به العطف على الضعفاء والمساكين، وإن أخطأ الطريق أحيانا فبالغ فى وصف أحوالهم استجلابا للرحمة لهم. وهذا فى كتاب "العَبَرات" فحسب، أما فى سائر كتبه فتطالعنا غيرةٌ على الدين والوطن والمجتمع، ودعوةٌ قوية إلى الإصلاح وإلى إعطاء المرأة حقها والرفق بها.

ويتميز مصطفى صادق الرافعي، في كتاباته الوجدانية كـ"المساكين" و"حديث القمر" و"رسائل الأحزان"، بأسلوب جِدّ مميَّز حتى لَيَعْسُر أنْ نجد له نظيرا في الأساليب العربية قديما أو حديثًا. وهو أسلوب لا يلقى باله إلى الألفاظ المعجمية، كما أنه في بعض الحالات يخلو من الفكرة البعيدة الأغوار، بَيْدَ أنه مع ذلك لا يُسْلمك نفسه بسهولة. وهذا راجع إلى إغرابه في تأدية الفكرة التي قد تكون في حد ذاتها قريبة المنال، لكنه يصطنع في التعبير عنها طرقا تبعد بها عن يد القارئ فلا يستطيع عليها قبضا، بالإضافة إلى لفتاته الذهنية والنفسية الخاصة التي لا نجدها عند غيره من الكتّاب مما يضفي على أسلوبه في بعض الأحيان عسرا ما كان أغناه عنه. لكنه مع هذا أسلوب شاعري في كثير من الأحيان، يمتلئ بالصور الرمزية العجيبة. وربما كان لإصابته بالصمم الذى عزله منذ فترة مبكرة من عمره عن الحياة في صمت مطبق دَخْلٌ في ذلك. وقد سَخِر طه حسين ذات مرة من أسلوبه فقال إنه يذكره بامرأة تلد ولادة عسرة، فما كان من الرافعي، الذى استفزته هذه السخرية، إلا أن أفحمه طالبا منه أن يحاول مثل هذه الولادة، وسوف يتكفل بأن يحضر له المولّدة ويدفع عنه أجرتها أيضا. ومع هذا كله فإن للرجل كتابات ذات أسلوب سلس بلغ الغاية في عمق الفكرة وقوة الحجة ونصاعة التعبير وإحكام الصياغة وبراعة التهكم. وأقوى مثال على هذا كتابه: "تحت راية القرآن"، الذى وضعه في الرد

على شَطَط طه حسين فى شبابه حين كتب بحثه "فى الشعر الجاهلى"، فلم يستطع الرد على شىء مما فنّد به الرافعى أفكاره المتسرعة التى ينقصها النضج والتعمق.

ويلفت الأنظارَ إلى أسلوب جبران خليل جبران ما فيه من وجدانية حادة وثورة على القيود أيا كانت، وفى هذا من الخطر ما فيه، وإن غَشَّى ذلك بالعزف على أوتار الدعوة إلى الحرية ونبذ القديم الذى يصوره بصورة الجثة العفنة التى ينخر فيها الدود وما أشبه. وهو يحتفى بالموسيقى من خلال الترادف وتكرار الجُمَل والعبارات، وكذلك المزاوجة بينها أحيانا. كما أنه مُولَعٌ بالصور التشخيصية حتى عن أشد الأفكار ألفة للناس، وفى صوره كثير من الجدة والتجنيح. ولا يخلو أسلوبه من قدر من الخطابية والتصنع. وليس فى كتاباته عمق فى الفكرة ولا الإحساس. وهذه الملاحظات موجودة فى أسلوبه الإنجليزى أيضا.

ولا يختلف أسلوب مى زيادة فى خطوطه العامة عن أسلوب جبران إلا كما يختلف توأمان: ذكر وأنثى، ففى أسلوبها رقة وحالمية، ولكن بمقدارٍ أكثرَ مما لدى جبران، وإن خلت كتاباتها من التمرد. إنها تذكرنا بفتاةٍ جميلة قد تزينت، لكنها زينة الحَيِيّات. وكما أن فى أسلوب جبران وجدانية وجنوحا إلى التصوير التشخيصى والتوقيع الموسيقى عن طريق التكرار والترادف والمزاوجة أحيانا، فكذلك نجد هذا فى أسلوب مى.

أما أسلوب العقاد فيختلف اختلافا واضحا عن الأساليب التى مر ذكرها، إذ يجمع بين سعة الثقافة وعمق الفكرة والاعتزاز بالنفس وجلال العبارة ومتانة التركيب، مع بعد عن التقعر فى اللفظ والعشكلة فى بناء الجملة. وهو لا يجهد قراءه ما داموا قد حصّلوا من الثقافة ما يمكنهم من متابعة الموضوع الذى يكتب فيه. على أنه فى المواطن الوجدانية يتحول إلى نفس تذوب كما فى الكلمة التى رثى بها المازنى عليه رحمة الله أو فى بعض فصوله فى "الحسين أبو الشهداء"، أو إلى بركان يقذف بالحُمَم كما هو الحال فى حملاته على المستشرقين والمبشرين والشيوعيين وخصومه السياسيين. وبسبب ما يكسو أسلوبَه من جلال، وفكرَه من عمق، يظن المتعجلون أنه أسلوب صعب لا جاذبية فيه، وهو وهم خاطئ تماما، إذ هو لمن يستطيع الارتفاع إلى مستواه أسلوب رائع ممتع.

ونختم بكلمة عن أسلوب المازنى، وهو أسلوب يمتاز بالسلاسة والحيوية، ويخلو من الكلمات المعجمية إلا نادرا، كما تقابلنا فيه عبارات وتراكيب عباسية، إلى جانب بعض الألفاظ والتعابير العامية. وفيه أيضا خفة روح ومعابثة وبراعة فى الوصف والتصوير. ولا يتحرج المازنى من التهكم حتى على نفسه. وتكثر عنده الجمل الاعتراضية، وبخاصة تلك التى يفض بها اشتباك الضمائر موضحا ما يعود عليه هذا الضمير أو ذاك، مع المغالاة فى ذلك أحيانا على سبيل التفكه. وحواره القصصى من أبرع

ما يكون مع التزامه بالفصحى. وهذا دليل على زيف دعوى من يزعمون أن الواقعية تقتضى من كتاب القصة تسجيل حوارات أبطالهم باللهجات المحلية، ففصحاه قريبة إلى حد كبير من لغة الحياة اليومية. وبهذا الأسلوب برع المازنى فى اقتناص الشيات العقلية والنفسية المختلفة حتى لأشد الشخصيات إغراقا فى العامية، مع المحافظة على الإعراب والبعد عن انحرافات العامية فى النطق والكتابة. وقد مر بنا مقال له يظهر فيه كثير من هذه الشيات.

*****

والمقالات أنواع: فمنها المقالة الذاتية، وهى التى يعرض فيها صاحبها خواطره ومشاعره ورؤاه ومواقفه. وبعض النقاد يشترطون أن تكون مفتقرة إلى التنسيق والتبويب، وألا تحتد فيها المشاعر والانفعالات، وأن تبتعد عن الجدل والنقاش، وألا تصطنع الجد فى النظر إلى الحياة. ولكنى أرى ذلك كله محض تحكم، بل ربما كانت هذه الشروط أحجى أن تعد عيوبا، إذ لا ريب أن التنسيق هو مما يزيد المقالة وغير المقالة جمالا إلى جمال، بشرط ألا يتحول إلى تصنع وتصلب. كما أن الذاتية تختلف من كاتب إلى آخر: فهذا انفعالى بطبيعته، وذاك هادئ النفس، وذلك ممن ينزعون إلى عدم تجاوز رأى من الآراء دون الدخول مع صاحب الرأى فى جدال. . . وهكذا. فإذا طالبنا أن تكون المقالة على وضع واحد لا يتغير من أديب إلى أديب

كنّا كمن يحجّر واسعا ويحاول أن يُلبِس الكتّاب جميعا حذاء واحدا رغم اختلافهم فى مقاييس أقدامهم، وهو ما لا يجوز ولا يُعقَل. وقد سبق فى هذا الكتاب أن ناقشنا تلك المواصفات على نحو أشد تفصيلا.

وقد يُضمّن كاتب المقالة الذاتية مقالته جانبا من شخصيته كما يفعل المازنى فى كثير من مقالاته، وكذلك العقاد إلى حد ما. وقد يعرض فيها تأملاته فى أحوال الحياة والناس كما يفعل د. زكى نجيب محمود ود. أحمد أمين مثلا. وقد يدير مقالته حول بعض الأوضاع الاجتماعية كالانتحار أو القمار أو هضم حقوق المرأة مثلما هو الحال فى عدد غير قليل من مقالات المنفلوطى فى كتابه: "النظرات". وقد يوجهها نحو وصف الأشخاص كما نجد فى مقالات عبد العزيز البشرى فى كتابه: "فى المرآة"، الذى خصص كل مقالة فيه لشخصية من الشخصيات المصرية المشهورة فى الأدب والسياسة وغير ذلك يصورها فيها تصويرا ضاحكا وصادقا فى الوقت ذاته، ومقالات العقاد عن أبويه وأساتذته ومن عرفهم من رجالات مصر فى كتبه: "أنا" و"رجال عرفتهم" و"حياة قلم"، التى صدرت بعد وفاته رحمه الله، وكذلك بعض مقالات د. محمد حسين هيكل فى "عشرة أيام فى السودان" و"فى أوقات الفراغ" و"شرق وغرب"، حيث يصور فى الأول مثلا أحد الاجتماعات السياسية الجماهيرية فى السودان، وفى الثانى غروب الشمس كما شاهده من شرفة أحد الفنادق

القريبة من الهرم، وفى الثالث مشهد مصارعة الثيران فى إسبانيا، وكذلك بعض الآثار الإسلامية التى خلّفها العرب وراءهم فى الفردوس الذى فقدوه فى تلك البلاد .

ومن أنواع المقالات أيضا مقالات النقد الأدبى التى تتعرض للأعمال الأدبية بالتفسير والتحليل والتقويم أو بمجرد العرض وتسجيل الانطباعات الذوقية مما يفيد قارئ الأدب فى فهم الأثر الأدبى ويساعده على إرهاف ذوقه. ومنها المقالة الفلسفية والمقالة الاجتماعية والمقالة التاريخية، وكذلك المقالة الرياضية التى تصف للقارئ مباريات الكرة وغيرها . وهكذا وَسِعَت المقالة جميع الموضوعات من سياسية ووطنية واجتماعية وأدبية وعلمية وشخصية. ومن يرجع إلى الصحف والمجلات العربية طَوَال القرنين الماضيين يجد مقالات تمجّد الوطن وتدعو المواطنين إلى بذل الجهد من أجل ترقيته ورفع شأنه بين الأوطان، ومقالات أخرى تحارب الاستعمار وتستجيش العزائم للهبوب فى وجهه وتحويل حياته إلى جحيم بغية إجلائه عن أرض الوطن التى يدنسها، أو تنتقد الحكومات وتبرز نواحى ضعفها وتقصيرها، ومقالات ثالثة عن هذه القضية أو تلك من القضايا الاجتماعية كتلك التى تنادى بتقليل الفجوة بين الطبقات وإعطاء العمال مثلا حقوقهم، أو تلك التى تبرز المظالم الواقعة على المرأة وتدعو إلى إنصافها وتعليمها

وتنويلها حقها فى الميراث بما يقتضيه الشرع، أو تلك التى تتحدث عن الوحدة الوطنية. . . إلخ.

فن القصة

القصة فن من الفنون الأدبية القديمة، إذ لا أظن أن ثمة مجتمعا بشريا قديما أو حديثا يمكن أن يخلو من هذا الفن، فحُبّ القصص نزعة فطرية في النفس الإنسانية. ولعل أقدم كتابة نقدية في هذا الموضوع هي ما كتبه أرسطو في كتابه: "فن الشعر" عند كلامه عن الملحمة والمسرحية. ذلك أن الملحمة والمسرحية كلاهما فن قصصي، كل ما في الأمر أن الملحمة كانت تُنظَم شعرا، وأن المسرحية تقوم على الحوار، فلا سرد فيها إلا في أضيق نطاق، وذلك حين يضع المؤلف ملاحظاته السريعة الموجزة قبل بعض المشاهد كي يهتدي بها المخرج لدُنْ تحويلها من عمل مكتوب إلى تمثيل حي على المسرح، فضلا عن أن المسرحية كانت تُكتَب أيام أرسطو شعرا، وإن كُتِبتْ بعد ذلك نثرا أيضا. وفي كل من الملحمة والقصة والمسرحية الحوادث والشخصيات والحوار والعقدة والحل والبناء الفني. كما أن المواصفات التي يراعيها المبدع في كل فن من هذه الفنون لا تكاد تختلف بشكل جذري عما ينبغي مراعاته في الفنين الآخرين. وقد قال أرسطو في كتاب "فن الشعر: Poetics" إن كل ما يصدق على الملحمة يصدق على (مسرحية) المأساة، اللهم إلا في أن الملحمة لا تُنظَم إلا في بحر واحد من بحور الشعر، كما أنها تتخذ الشكل السردي، علاوةً على أن

المأساة محكومة فى طولها الزمنى بدورة الشمس حول الأرض مرة واحدة، أى بأربع وعشرين ساعة، أو أزيد قليلا إن كان ثمة حاجة إلى ذلك، على حين أن زمن الملحمة مفتوح. وهما، كما يرى القارئ، لا صلة بينهما وبين البناء الفنى لهذين الجنسين الأدبيين. وهذا نص كلامه بالإنجليزية حسب ترجمة بوتشر (Butcher):

Epic poetry agrees with Tragedy in so far as it is an imitation in verse of characters of a higher type. They differ in that Epic poetry admits but one kind of meter and is narrative in form. They differ, again, in their length: for Tragedy endeavors, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun, or but slightly to exceed this limit, whereas the Epic action has no limits of time. This, then, is a second point of difference; though at first the same freedom was admitted in Tragedy as in Epic poetry. Of their constituent parts some are common to both, some peculiar to Tragedy: whoever, therefore knows what is good or bad Tragedy, knows also about Epic poetry. All the elements of an Epic poem are of a Tragedy are not all found in the Epic poem.

ولأن العناصر الموجودة فى الملحمة هى نفسها تقريبا العناصر الموجودة فى المسرحية نجده يؤكد أن من يستطيع الحكم الفنى على إحداهما يستطيع الحكم على الأخرى. وبالمثل نراه يذكر أن المؤلف، أى مؤلف، قد يروى قصته من خلال ضمير الغائب أو من خلال ضمير المتكلم أو من خلال ترك الشخصيات تتصرف أمامنا مباشرة. والأسلوب الأخير هو أسلوب المسرحية، أما الأسلوب الأول فأسلوب هومر فى شعره

الملحمى. إلا أنه لم يضرب لنا مثلا يوضح به كيفية تقديم الشخص نفسه من خلال ضمير المتكلم. والمسرحية تتكون عنده من الحبكة والشخصية واللغة والفكرة والمنظر والأغنية. وفى رأيه أن الحبكة أهم من رسم الشخصيات، وأساسها عدم تضمين العمل المسرحى أو الملحمى أى عنصر لا يضر العمل حذفه، وألا نحذف من العمل أى عنصر من شأنه أن يصيب العمل بالتفكك والانهيار عند هذا الحذف. كذلك لا بد، فى رأيه، أن يكون كل حدث مترتبا على الحدث السابق عليه. وبالنسبة إلى الشخصيات ينبغى أن تكون شخصيات حقيقية مما نقابلها فى الحياة، وأن ينمّ كلامها وسلوكها عليها وينسجم معها، وأن تكون متسقة مع نفسها . . . إلى آخر ما كتب ذلك الفيلسوف عن المواصفات التى لا بد من مراعاتها فى كتابة المسرحية والملحمة، وهو أساس النقد القصصى عند الأوربيين وعند غير الأوربيين.

هذا، ونضع بن أيدى القراء الفقرات التالية المأخوذة من مادة "Storytelling" فى الموسوعة المشباكية الحرة: "الويكيبيديا: Wikipedia":

Storytelling is the ancient art of conveying events in words, images, and sounds often by improvisation or embellishment. Stories have probably been shared in every culture and in every land as a means of entertainment, education, preservation of culture and to instill knowledge and values/morals. Crucial elements of storytelling

include plot and characters, as well as the narrative point of view. Stories are frequently used to teach, explain, and/or entertain. Less frequently, but occasionally with major consequences, they have been used to mislead. There can be much truth in a story of fiction, and much falsehood in a story that uses facts.

Storytelling has existed as long as humanity has had language. It's the world of myth, of history, of the imagination... it explains life. Every culture has its stories, legends, and every culture has its storytellers, often revered figures with the magic of the tale in their voices and minds.

The appearance of technology has changed the tools available to storytellers. The earliest forms of storytelling are thought to have been primarily oral combined with gestures and expressions. Rudimentary drawings such as can be seen in the artwork scratched onto the walls of caves may also have been early forms of storytelling. Ephemeral media such as sand, leaves, and the carved trunks of living trees have also been used to record stories in pictures or with writing. With the advent of writing and the use of stable, portable media stories were recorded, transcribed and shared over wide regions of the world. Stories have been carved, scratched, painted, printed, or inked onto wood or bamboo, ivory and other bones, pottery, clay tablets, stone, palm-leaf books, skins (parchment), bark cloth, paper, silk, canvas and other textiles, recorded on film and stored electronically in digital form. Complex forms of tattooing may also represent stories, with information about genealogy, affiliation and social status.

Traditionally, oral stories were passed from generation to generation, and survived solely by memory. With written media, this has become less important. Conversely, in modern times, the vast entertainment industry is built upon a foundation of sophisticated multimedia storytelling.

وفى "المعجم الأدبى: "Literary Dictionary" بموقع "answers.com" يعرّف كاتب مادة "Novel" ذلك الجنس الأدبى على النحو التالى:

Novel, nearly always an extended fictional prose narrative, although some novels are very short, some are non-fictional, some have been written in verse, and some do not even tell a story. Such exceptions help to indicate that the novel as a literary genre is itself exceptional: it disregards the constraints that govern other literary forms, and acknowledges no obligatory structure, style, or subject-matter. Thriving on this openness and flexibility, the novel has become the most important literary genre of the modern age, superseding the epic, the romance, and other narrative forms. Novels can be distinguished from short stories and novellas by their greater length, which permits fuller, subtler development of characters and themes. (Confusingly, it is a shorter form of tale, the Italian novella, that gives the novel its name in English.) There is no established minimum length for a novel, but it is normally at least long enough to justify its publication in an independent volume, unlike the short story. The novel differs from the prose romance in that a greater degree of realism is expected of it, and that it tends to describe a recognizable secular social world, often in a sceptical and prosaic manner inappropriate to the

marvels of romance. The novel has frequently incorporated the structures and languages of non-fictional prose forms (history, autobiography, journalism, travel writing), even to the point where the non-fictional element outweighs the fictional. It is normally expected of a novel that it should have at least one character, and preferably several characters shown in processes of change and social relationship; a plot, or some arrangement of narrated events, is another normal requirement. Special subgenres of the novel have grown up around particular kinds of character (the Künstlerroman, the spy novel), setting (the historical novel, the campus novel), and plot (the detective novel); while other kinds of novel are distinguished either by their structure (the epistolary novel, the picaresque novel) or by special emphases on character (the Bildungsroman) or ideas (the roman à thèse). Although some ancient prose narratives like Petronius' Satyricon (1st century CE) can be called novels, and although some significant forerunners of the novel—including François Rabelais's Gargantua (1534)—appeared in the 16th century, it is the publication in Spain of the first part of Miguel de Cervantes's Don Quixote de la Mancha in 1605 that is most widely accepted as announcing the arrival of the true novel. In France the inaugural landmark was Madame de Lafayette's La Princesse de Clèves (1678), while in England Daniel Defoe is regarded as the founder of the English novel with his Robinson Crusoe (1719) and Moll Flanders (1722). The novel achieved its predominance in the 19th century, when Charles Dickens and other writers found a huge audience throughserial publication, and when the conventions of realism were consolidated. In the 20th century a division became more pronounced between the popular forms of novel and the various experiments of modernism

and postmodernism—from the stream of consciousness to the anti–novel; but repeated reports of the 'death of the novel' have been greatly exaggerated.

وفى "المعجم الأدبى" أيضا بالموقع المذكور نطالع، فى تعريف "القصة القصيرة"، السطور الآتية:

Short story, a fictional prose tale of no specified length, but too short to be published as a volume on its own, as novellas sometimes and novels usually are. A short story will normally concentrate on a single event with only one or two characters, more economically than a novel's sustained exploration of social background. There are similar fictional forms of greater antiquity— fables, lais, folktales, and parables—but the short story as we know it flourished in the magazines of the 19th and early 20th centuries, especially in the USA, which has a particularly strong tradition.

كما التقطت الفقرة التالية من مادة "Short story" الموجودة فى الموسوعة المشباكية الحرة: "الويكبيديا: Wikipedia":

Short stories date back to the oral story-telling traditions which originally produced epics such as the Iliad and Odyssey by Homer. Oral narratives were often told in the form of rhyming or rhythmic poetry, often including recurring sections or, in the case of Homer, Homeric epithets. Such stylistic effects often acted as mnemonic means for easier recall, rendition and adaptation of the story. Short sections of such poems might focus on individual narratives that could be told at one sitting. The

overall arc of the story would only emerge through the telling of multiple sections of the tale.

ومما قرأناه فى مادة "Storytelling" يتبين لنا أن فن القصص قديم قدم الإنسان لم تخل منه أمة، وأنه يقوم على سرد الأحداث وتصوير الشخصيات والحبكة، وأنه كان يعتمد فى انتشاره على الحكى الشفاهى، ثم تدخل الرسم والكتابة فى عملية التسجيل، وكانت الأدوات المستخدمة فى هذا قديما هى الحجر وجدران الكهوف والجلود وجذوع الأشجار وكل ما يمكن الاستعانة به فى هذا الصدد، وأنه كان وما زال يتغيا التسلية والتعليم والدعاية ونشر القيم التى يتمسك بها المجتمع، فضلا عن التضليل أيضا فى بعض الحالات. . .

ويؤكد كاتب مادة "Novel" أن الرواية فن مرن منفتح غير جامد، فهى كما تُكْتَب نثرا قد تكتب شعرا، وهى قد تكون طويلة كما قد تكون قصيرة أيضا، والمهم ألا تبلغ من القصَر ما يحول دون إصدارها فى كتاب على حدة، وهى تتأبى على الشكل المحدد والأسلوب المحدد والموضوع المحدد، على عكس الأشكال الأدبية الأخرى، فضلا على أنها تتسع لعناصر غير قصصية كالرحلات والتراجم والتاريخ والصحافة. ويمضى الكاتب قائلا إن هذا هو السبب فى أنها استطاعت أن تزيح الأجناس القصصية الأخرى وتحل محلها . لكنى لا أحب أن يكون الكلام هكذا، وأوثر أن يقال إن الرواية مجرد شكل من أشكال الفن القصصى المتعددة

كالملحمة والرومانس (التى تشبه عندنا السيرة الشعبية)، إذ العناصر فى كل هذه الأشكال (ولا أقول: الأجناس) واحدة، ألا وهى الأحداث والشخصيات والحوار والزمان والمكان والحبكة. أما أن الملاحم مثلا كانت تقوم على الخرافات والخوارق وما إلى هذا، على حين أن الرواية، وهى فن علمانى لمجتمع علمانى كما جاء فى المادة المخصصة لها فى قاموس أوكسفورد الأدبى، تتغيا الواقعية، فالرد على ذلك شديد السهولة، إذ إن القدماء لم يكونوا ينظرون إلى تجسد الآلهة وتعددهم وتصرفهم كما يتصرف البشر وتخلقهم بأخلاق البشر وتزاوجهم فوق ذلك مع البشر، ولا إلى الخوارق والمعجزات والغرائب والوقائع والشخصيات الأسطورية على أنها أمور غير حقيقية، بل على أن هذا هو الواقع الفعلى، بالضبط مثلما نؤمن نحن المسلمين بالملائكة والجن والشياطين والعالم الآخر، فى الوقت الذى ينظر الملحد إلى إيماننا بهذه الأمور بوصفه إيمانا بالخرافات. فهل يقال حينئذ إن الأعمال الروائية التى نكتبها فى عالمنا الإسلامى حيث لا يؤمن الناس بالعلمانية، أو على الأقل: لا تحتل العلمانية عندهم موضع القبول، ليست روايات بل ملاحم مثلا؟ وإذا اعتُرِضَ بأن الملاحم كانت تصاغ شعرا، فها هو ذا كاتب المادة يقول إن الرواية قد تُصَبّ فى قالب الشعر هى أيضا. ثم ها نحن أولاء نعود هذه الأيام فنكتب الرواية على مذهب الواقعية السحرية، واقعية الخرافات والخوارق والعجائب والغرائب كما كان

الحال فى السِّيَر الشعبية وألف ليلة وليلة مثلا. بل إن الكاتب ليذهب إلى أن عملا مثل "الساتيريكون"، الذى ظهر فى القرن الأول قبل الميلاد لبترونياس الرومانى، يمكن أن يُعَدّ رواية، وإن أضاف أن العُرْف قد استقر على أن "دون كيشوت"، التى صدرت فى أول القرن السابع عشر الميلادى للكاتب الإسبانى سرفانتس، هى أول رواية بالمعنى الحقيقى.

وفى مادة "short story" المأخوذة من المعجم الأدبى السابق ذكره نرى صاحبها يميز بين الرواية والقصة القصيرة أساسا بالاستناد إلى معيار الطول، إذ ينبغى ألا تزيد القصة القصيرة فى الحجم بحيث يمكن أن تطبع فى كتاب مستقل كما هو الحال مع الرواية. وهو ما يستتبع أن تكون المساحة التى تتحرك فيها القصة القصيرة أضيق، ومن ثم يهبط عدد الأحداث والشخصيات فيها إلى أقل حد ممكن: حدث واحد وشخصية أو شخصيتان. وفى "الويكيبيديا"، تحت نفس العنوان ينسب كاتب المادة فن الرواية إلى أصله البعيد، وهو الحكايات الشفوية التى كانت أساسا لملحمتى هوميروس. وهى نقطة جدُّ هامة يسرنى أن يتلاقى عندها رأيى الحالىّ الذى انتهيت إليه بعد تفكيرٍ طويل فى تلك المسألة ورأى صاحب المادة التى نحن بصددها فى أن كل ما نعرفه من أشكال قصصية فمَرْجِعُه إلى القصص والحكايات البعيدة الضاربة فى أعمق أعماق التاريخ، تلك القصص والحكايات التى تتخذ فى كل عصر، وربما أيضا بين الشعوب

والطبقات المختلفة فى العصر الواحد، شكلا مختلفا، فيظن بعض الدارسين أننا إزاء جنس جديد، وما هو بالجنس الجديد فى حقيقة الأمر، بل شكل من الأشكال التى اعتورت ذات الجنس على مدار تاريخه الطويل. وفى مادة "Roman" من "قاموس لاروس العالمى الكبير: Grand Dictionnaire Universal" (ط. باريس ١٨٦٥م) نقرأ أن الرواية فن قديم قدم الإنسانية نفسها، وإن تغير شكله من عصر إلى آخر.

*****

والسؤال المعتاد فى هذا الموضع هو: منذ متى عرف الأدب العربى فن القصص؟ وفى الجواب عن هذا نقول إن بعض الدارسين يميلون إلى القول بأن القصة أحد الفنون الأدبية الطارئة على الأدب العربى، استمدها من الآداب الغربية فى هذا العصر. والحق، وخصوصًا بعد أن قرأنا ما قرأناه فى المواد الثلاث الماضيات، أن هذا الرأى رأىٌ فَطيرٌ متسرع، ففى التراث الأدبى الذى خلفه لنا أسلافنا قَصَصٌ كثير منه الدينى، ومنه السياسى، ومنه الاجتماعى، ومنه الفلسفى، ومنه الوعظى، ومنه الأدبى، ومنه ما وُضِع للتسلية ليس إلا. ومنه الواقعى، ومنه الرمزى. ومنه المسجوع المجنَّس، ومنه المترسِّل. ومنه المحتفَى بلغته، والبسيط المنساب. ومنه الطويل مثل "رسالة النمر والثعلب" لسهل بن هارون (ت٢١٥هـ)، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شُهَيْد (٣٨٢- ٤٢٦هـ)، و"رسالة الغفران"

و"رسالة الصاهل والشاحج" للمعرى (٣٦٣- ٤٤٩هـ)، و"سلامان وأبسال" و"رسالة الطير" لابن سينا (٣٧٠- ٤٢٧هـ)، و"رسالة حَىّ بن يقظان" لكل من ابن سينا وابن الطُّفَيْل (ت٥٨١هـ) والسهروَرْدِىّ (٥٤٩- ٥٨٧هـ)، وقصص "ألف ليلة وليلة، و"سِيرة عنترة"، و"سيرة سيف بن ذى يزن"، ومنه القصير كالحكايات التى تَغَصّ بها كتب الأدب والتاريخ المختلفة وجَمَعَ طائفةً كبيرةً منها محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ومحمد أحمد جاد المولى فى أربعة مجلدات كبار، و"كليلة ودمنة" لابن المقفع (ت١٤٦هـ)، و"البخلاء" للجاحظ (١٦٣- ٢٥٥هـ)، و"الفرج بعد الشدة"، و"نشوار المحاضرة" للقاضى التنوخى (٣٢٧- ٣٨٤هـ)، و"المقامات"، و"عرائس المجالس" للثعالبى (٣٥٠- ٤٢٩هـ)، و"مصارع العشاق" للسراج القارى (٤١٧- ٥٠٠هـ)، و"سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" لابن ظَفَر الصَّقَلّى (ت٥٦٥هـ)، و"المكافأة" لابن الداية (ت٣٤٠هـ)، و"غُرَر الخصائص الواضحة وعُرَر النقائض الفاضحة" للوطواط (٦٣٢- ٧١٩هـ)،و"المستطرَف من كل فنٍ مستظرَف" للأبشيهى (٧٩٠- ٨٥٢هـ)، و"عجائب المقدور فى أخبار تيمور" و"فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لابن عربشاه (٧٩١- ٨٥٤هـ)، وبعض قصص "ألف ليلة وليلة" أيضا، وما ذكره ابن النديم فى "الفهرست" من كتب الأسمار الخرافية التى تُرجِمَتْ عن الفارسية والهندية واليونانية، أو رُوِيَتْ عن ملوك بابل، أو

أُلِّفَتْ بالعربية، وكانت حوالى مائة وأربعين كتابا: المؤلَّف منها بلسان العرب فقط نحو ثمانين كتابا كلها فى أخبار العشاق فى الجاهلية والإسلام، ودعنا مما أُلِّفَ بعد ذلك. . . ومنه النثرىّ كالأمثلة السابقة، والشِّعْرِىّ كشعر الشَّنْفَرَى عن لقائه بالغول، وقصيدة الحُطَيْئَة: "وطاوِى ثلاث عاصبِ البطن مُرْمِلٍ"، وكثير من قصائد عمر بن أبى ربيعة، وأبياتُ الفرزدقِ عن الذئب، ورائيةٌ بشار، ومغامرات أبى نواس الخمرية، وقصيدة المتنبى عن مصارعة بدر بن عمار للأسد . . . وهلم جرا.

على أن ليس معنى ذكر الكتب والمؤلفات فى هذا السياق أن الفن القصصى لم يُعْرَف عند العرب إلا فى عصر التدوين بعد أن انتشر نور الإسلام وتخلص العرب من الأمية وأصبحوا أمة كاتبة قارئة مثقفة كأحسن ما تكون الأمم ثقافة وتحضرا، بل كان هذا الفن معروفا قبل ذلك فى الجاهلية. وهذا الحكم يستند أولا إلى أن حب القصص نزعة فطرية لا يمكن أن يخلو منها إنسان، فضلا عن مجتمع كامل كالمجتمع العربى قبل الإسلام. وفى الفقرة التالية للفقرة التى استشهدنا بها قبل قليل يؤكد كاتب مادة "Storytelling" فى "الويكيبيديا" عن حقٍّ أن جميع المجتمعات البشرية، قديما وحديثا، قد عرفت رواية القصص. وهذه هى عبارته نصا: " People in all times and places have told stories" . وثانيا إلى أن لدينا قصصا كثيرا تدور وقائعه فى الجاهلية

وينتسب أبطاله إليها . وقد اقتصر دور الكتاب الأمويين والعباسيين على تسجيل ذلك القصص، وقد يكونون تدخلوا بأسلوبهم فى صياغته، وهذا أبعد ما يمكن أن تكون أقلامهم قد وصلت إليه. ومن الواضح أن هذا القصص يصور المجتمع العربى قبل الإسلام تصويرا لا يستطيعه إلا أصحابه.

*****

أما ما يقوله بعض المستشرقين ويتابعهم عليه بعض الكتاب العرب من أن العرب ينقصهم الخيال والعاطفة وأنهم من ثَمّ لم يعرفوا فن القصص فأقل ما يقال فيه هو أنه سخف وتنطع، إذ الميل إلى القصص هو ميل غريزى لدى كل البشر، كما أن الخيال والعواطف هى هبة من الله لم يحرم منها أمة من الأمم، بل كل الأمم فيها سواء. ومن ذلك ما نقله د. أحمد أمين فى "فجر الإسلام"، عن المستشرق البريطانى ديلاسى أوليرى (De Lacy O'Leary) فى كتابه: "Arabia Before Muhammad" من أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف، وإن كان قد عقّب على ذلك بأن الناظر فى شعر العرب، وإن لم ير فيه أى أثر للشعر القصصى أو التمثيلى أو الملاحم الطويلة التى تُشِيد بذِكْر مفاخر الأمة كـ"إلياذة" هوميروس و"شاهنامة" الفردوسى، سوف يلاحظ رغم ذلك براعة الشاعر العربى فى فن الفخر والحماسة والغزل والوصف والتشبيه والمجاز، وهو مظهر من مظاهر الخيال. كما أن بكاء ذلك الشاعر للأطلال والديار، وذِكْره للأيام

والحوادث، ووَصْفه لشعوره ووجدانه، وتصويره لالتياعه وهيامه، كل ذلك دليل على تمتعه بالعواطف الحية. ويردد أحمد حسن الزيات فى تاريخه للأدب العربى شيئا قريبا مما نقله أحمد أمين عن أوليرى، وإن اختلفت مسوّغاته، إذ من رأيه أن مزاولة هذا الفن تقتضى الروية والفكرة، والعرب أهل بديهة وارتجال، كما تتطلب الإلمام بطبائع الناس، وهم قد شُغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم، فضلا عن احتياجه إلى التحليل والتطويل، على حين أنهم أشد الناس اختصارًا للقول، وأقلهم تعمقًا في البحث، مع قلة تعرضهم للأسفار البعيدة، والأخطار الشديدة. ثم إن هذا الفن هو نوع من أنواع النثر، والنثر الفني ظل في حكم العدم أزمان الجاهلية وصدر الإسلام حتى آخر الدولة الأموية حين وضع ابن المقفع الفارسي مناهج النثر، وفكر في تدوين شيء من القصص.

بَيْدَ أن عددا من كبار النقاد ومؤرخى الأدب عندنا تولى تفنيد هذه التهمة المتسرعة التى إن صحت، وهى لا يمكن أن تصح، كان معناها أن الله سبحانه وتعالى حين خلق الخيال والروية كتب على كل منهما لافتة تقول: "ممنوع اللمس! للأوربيين فقط!". والحق أننى لا أدرى كيف يفكر أصحاب هذا الزعم العجيب الذى لا يقول به العقل ولا الذوق ولا التاريخ ولا الواقع ولا الشواهد! ومن العاقلين الذين تولَّوْا تفنيد هذه التهمة السخيفة المتخلفة الدكاترة زكى مبارك، الذى أكد فى الجزء الأول من

"النثر الفنى فى القرن الرابع" أن العرب "كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون" . كما رد عمر الدسوقى باستفاضة فى كتابه: "فى الأدب العربى الحديث" على هذه الفرية العنصرية وأدحضها على أساسٍ علمىّ وفلسفىّ مبينا أن ما كتبه العرب وما ترجموه من قصص فى القديم والحديث ينبئ بجلاء عما يتمتعون به من خيال ومهارة فنية فى هذا السبيل. بل يذهب أحمد أمين أيضا فى كتابه: "فجر الإسلام" إلى أنه كانت هناك صلة بين عرب الجاهلية وآداب غيرهم من الأمم كالإغريق والفرس تمثلت فى أنهم أخذوا بعض القَصَص فاحتفظوا به يروونه ويتسامرون به على الحال التى نقلوه عليها دون تبديل أو صاغوه فى قالب يتفق وذوقهم، علاوة على قصصهم الأصيل الذى لم يأخذوه عن غيرهم مما نجده فى "أيام العرب" وما يسميه بـ"أحاديث الهوى" .

ويقول محمود تيمور فى كتابه: "محاضرات فى القصص فى أدب العرب: ماضيه وحاضره": "سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن فيه قصة، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نُصْبَ أعيننا القصةَ الغربية فى صياغتها الخاصة بها وإطارها المرسوم لها ورجعنا نتخذها المقياس والميزان، وفتشنا عن أمثالها فى أدبنا العربى فإذا هو خِلْوٌ منها أو يكاد . وشَدَّ ما أخطأنا فى هذا الوزن والقياس، فللأدب العربى قَصَصٌ ذو صِبْغةٍ

خاصة به وإطارٍ مرسومٍ له، وهو يصور نفسية المجتمع العربى وخلاله فلا يقصّر فى التصوير. وإننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضاحة، وكأننا لم نفقد فى مجتمعنا العربى حتى اليوم ما يكشف عنه ذلك القَصَص من ملامحَ وسماتٍ على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد. وهو فى جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التى هى جوهر القَصَص الفنى، وإنْ تباينت الصياغة واختلف الإطار". ومن الطريف أن تيمور كان يرى عكس هذا الرأى قبلا زاعما أن البيئات الصحراوية ينقصها الخيال وأن ما تركه لنا العرب فى هذا الميدان شىء ضئيل لا قيمة له، وإنْ صنّف هذا التراث الضئيل (الذى لا قيمة له كما كان يقول) إلى قَصَصٍ عاطفى وقَصَصٍ حربىٍ بطولىٍ وقَصَصٍ علمىٍ فلسفىٍ. وهو ما يجده القارئ فى مقال لتيمور عن "نشوء القصة وتطورها" منشور فى عدد سبتمبر ١٩٣٦م من المجلة الجديدة، وكذلك فى مقدمته لمجموعة "الشيخ سيد العبيط". ولست فى الواقع أعرف كيف يفكر أصحاب هذه الدعاوى العجيبة، فعرب الصحراء لديهم خيالهم كأى بشر آخرين، وكان العرب القدماء يعتقدون فى الغول والشياطين وعزيف الجن ووادى عبقر، كما كانت لهم أساطيرهم وحكاياتهم الغرامية والسياسية والحربية والاجتماعية... إلخ. ويظن بعض القوم ممن يزعمون على العرب المزاعم أن الصحراء، لكونها مكشوفة، لا تمد أهلها بالخيال، وكأن الخيال عنصر يأتى للإنسان من خارج نفسه لا

من باطنها بوصفه غريزة من الغرائز التى تجرى فى الدماء ولا يشتريها الإنسان ولا يكتسبها. ومعروف أن الصحراء تعِجّ بكثبان الرمال التى تحجب رؤية ما وراءها ما دمنا نسمع من يقول بانبساط الصحراء دون عوائق أو خفايا، فضلا عن أن من يقدَّر عليه أن يضل طريقه يوما فى الصحراء فقد انتهى أمره إلا من كُتِب له عمر جديد، بما يدل على أن الحياة فيها ليست سمنا وعسلا بل عناء يقتضى صاحبه يقظة مستمرة، وإلا ضاع، فكيف يقال إن الصحراء ميدان مكشوف لا يبعث على الخيال لأن الحياة فيه سهلة لا تستفز الأحلام؟ أما الجبال، والجزيرة العربية مملوءة بها، فهذه حكاية أخرى. ثم هناك الليالى المقمرة التى لا يعرفها سكان المدن، وهى ليال تُنطِق بجمالها وروعتها الحجر وتلهمه الفن الأصيل، فكيف ببنى الإنسان؟

وفى ذات السياق يبدى محمد مفيد الشوباشى، فى كتابه القيّم: "القصة العربية القديمة"، استنكاره لما لاحظه من أنه "لا يزال بيننا أناس ينكرون على العرب كل ميزة حضارية وينظرون بعين الاستهانة والازدراء إلى آياتهم الباهرة فى ميادين الأدب والفن والعلم. وقد شملت استهانتهم وزرايتهم، فيما شملتا، القصة العربيةَ القديمة! وسَنَدُهم فى هذا أن قصَص العرب كانت إما أخبارا أو حكايات أو شعرا روائيا، فهى لا تشبه القصة الحديثة التى نعرفها بحال، وعلى ذلك لا تستحق أن تسمى: قِصَصًا".

وبحقٍ يقرر د. محمد حسين هيكل فى "ثورة الأدب" وفى مقالٍ له بعنوان "رأىٌ فى القصة العربية" منشورٍ فى "هلال" أغسطس ١٩٤٨م أن فن القصص قد عرفته جميع الأمم القديمة والحديثة، وأن "القصة"، كما نعرفها اليوم، ليست إلا شكلا من الأشكال التى اتخذها هذا الفن على مدى تاريخه الطويل، وأن هذا الشكل سوف يتطور ولا شك فى المستقبل إلى صور وألوان أخرى. أما بالنسبة إلى الأدب العربى القديم فهو يؤكد حُفُوله بالأعمال القصصية المعبرة عن أوضاعِ العصور التى ظهرت فيها وملامحِها شعرا ونثرا.

ويفيض د. محمود ذهنى، على مدى عشرات الصفحات من كتابه: "القصة فى الأدب العربى القديم"، فى مناقشة دعوى افتقار الذهن العربى إلى الخيال وخلو أدبنا القديم من الفن القصصى، مقدما عددا من الأدلة العقلية والنصوصية: منها مثلا ما ورد فى كتب التاريخ والحديث والتفسير من روايات عن النضر بن الحارث، الذى كان يحارب دعوة الرسول عليه السلام من خلال جلوسه بمجلسه صلى الله عليه وسلم بين مشركى قريش وتلاوته عليهم حكايات الأكاسرة وقُوّادهم ورجال دولتهم بغية صرف قلوبهم عن الدين الجديد ومحاولة تخليصهم من تأثير كتابه المعجز. ومنها ورود كلمات "قَصَّ" و"يقُصّ" و"قِصة" و"قَصَص" فى لغة العرب وكتاباتهم مما يدل على معرفتهم بهذا اللون من الأدب. ومنها ما يقوله المؤرخون من أنه

كان لمعاوية رجال موكَّلون بالكتب التى تتحدث عن أخبار العرب وسياسات الملوك الماضين يقرؤونها عليه كل ليلة. ومنها امتلاء كتب الأدب العربى بالحكايات والنوادر والقصص التى تدور حول عاداتهم وأحوال معيشتهم ومعاركهم وأساطيرهم، أو حول أخبار العجم وملوكهم وسيرتهم فى رعاياهم، أو حول المغامرات والمكايد التى يحيكها البشر بعضهم لبعض. . . إلخ. والواقع أن ما قاله د. ذهنى صحيح مائة فى المائة، فمن يرجع إلى كتب الأدب العربى القديم سوف يهوله المقدار الضخم للقصص التى تتضمنها تلك الكتب، وكثير منها يعود إلى العصر الجاهلى أبطالاً وموضوعاتٍ وتواريخَ. ومن يُرِدْ أن يتحقق من هذا يمكنه النظر مثلا فى كتاب "قصص العرب" لمحمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى بأجزائه الثلاثة، وهذا الكتاب يحتوى على مئات من القصص يخصّ العصرَ الجاهلىَّ منها قدرٌ غير قليل، وإنْ لزم القول بأنه لا يتضمن مع ذلك جميع القصص العربية ولا معظمها بل عينات منها فحَسْب، كما أنه لا يتعرض للقصص الطويلة بحال، بل يجتزئ بالقصص ذات الحجم الصغير، تلك القصص التى ينطبق على عدد غير قليل منها شرائط القصة القصيرة كما نعرفها الآن. وهذا مجرد مثال ليس إلا.

وعلى أساسٍ مما مَرَّ ينبغى أن نقرأ ما أكده فاروق خورشيد فى كتابه: "فى الرواية العربية" من أن "العلماء مُجْمِعون على أن العرب فى

الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التى تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم. وكتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى يكاد يكون ذخيرة كاملة من القَصَص الذى تناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم. . . وليس كتاب "الأغانى" هو المرجع الوحيد فى هذا، بل إن المكتبة العربية غنية بأمثال "الأمالى" و"صبح الأعشى" و"العِقْد الفريد" و"الشعر والشعراء" وكتب التراجم والطبقات بما لا يدع مجالا للشك فى أن الفن القصصى قد تناول الحياة الجاهلية فى كل مظاهرها، إلا أن الدارسين المُحْدَثين رفضوا بكل بساطة أن يعتبروا هذه القصص فنا نثريا مميزا له أصوله الجاهلية، واعتمدوا فى هذا على أن كل هذه الكتب إنما دُوِّنتْ فى العصر العباسى الذى يبعد بعدا زمنيا كبيرا عن العصر الجاهلى". ويمضى فاروق خورشيد مبينا أن الذين قاموا بتدوين أخبار الجاهليين فى العصر العباسى قد اعتمدوا، إلى جانب الرواية والحفظ، على ما خلفته الجاهلية من كتابات ومدوَّنات، إذ كان التدوين والكُتَّاب معروفين عند الجاهليين، "فقد يكون من المعقول" كما يقول "أن ينقل الراوى قصيدة شعر، أما أحداث تاريخ وحكاية حياة فهذه تحتاج إلى تدوين فى نقلها". بل إنه ليرى أن "الفن الجاهلى الأول كان هو القصة والرواية، أما ما عدا هذا من صُوَرٍ كالخطابة والسجع فلا تعدو أن تكون استجابة لحاجة مؤقتة من حاجات الحياة،

ودَرْسُها أقرب إلى دَرْس اللغة منه إلى دَرْس الأدب" . ومن كلام خورشيد هذا نخرج بأن عرب الجاهلية لم يكونوا يعتمدون فى حفظ قصصهم على الذاكرة فقط بل على الكتابة فى المقام الأول.

فإذا جئنا إلى الدكتور شوقى ضيف وما قاله فى كتاب "العصر الجاهلى" فى هذا الصدد ألفيناه يؤكد أن عرب الجاهلية "كانوا يشغفون بالقصص شغفا شديدا، وساعدهم على هذا أوقات فراغهم الواسعة فى الصحراء، فكانوا حين يُرْخِى الليلُ سدولَه يجتمعون للسمر، وما يبدأ أحدهم فى مضرب من مضارب خيامهم بقوله: "كان وكان" حتى يرهف الجميع أسماعهم إليه، وقد يشترك بعضهم معه فى الحديث. وشباب الحى وشيوخه ونساؤه وفتياته المخدَّرات وراء الأخبية، كل هؤلاء يتابعون الحديث فى شوق ولهفة" . بَيْدَ أنه يستمر فيقول إنهم لم يكونوا يدونون قَصَصهم، بل يتناقلونه شفاها، إلى أن تم تدوينه فى العصر العباسى، ومن ثم لم يصلنا كما كان الجاهليون يروونه رغم احتفاظه بكثير من سماته وما يطبعه من حيوية.

وثمة خبر أورده المسعودى فى "مروج الذهب" عن معاوية يدل على أنه كان هناك منذ خلافته على الأقل تدوينٌ كتابىٌّ لما كان الجاهليون يروونه من قصص وحكايات وأسمار، وأن هذا التدوين من ثَمَّ لم ينتظر حتى مجىء العصر العباسى كما يقول د. شوقى ضيف. وهذا هو النص المذكور،

وقد ورد فى سياق كلام المسعودى عن المنهج الذى كان معاوية يتبعه فى إنفاق ساعات يومه نهارا وليلا، وهو خاص بسماع العاهل الأموى أخبار العرب وأيامها فى الجاهلية: "ويستمر إلى ثلث الليل في أخبار العرب وأيامها والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها وسِيَر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتها، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطُرَفُ الغريبة من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المآكل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد، فيقرأ ذلك عليه غلمان له مرتبون، وقد وُكلوا بحفظها وقراءتها، فتمرّ بسَمْعه كلَ ليلة جُمَلٌ من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات، ثم يخرج فيصلي الصبح، ثم يعود فيفعل ما وصفنا في كل يوم" .

ولدينا أيضا كتاب "أخبار عَبِيد بن شَرِية الجُرْهُميّ في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها"، الذى سجل فيه مؤلفه ما كان يقع بينه وبين معاوية بن أبى سفيان من حوارات تاريخية، وكان معاوية قد استقدمه ليستمع منه إلى أخبار ملوك اليمن. ويذكر ابن النديم أن عَبيدًا وَفَد على معاوية فسأله العاهل الأموى عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأَمْر افتراق الناس في البلاد، وكان قد استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما سأل، فأمر معاوية أن يُدَوَّن ذلك ويُنسَب إلى عبيد .

وهو الكتاب الذى يؤكد المسعودى أن صاحبه هو الوحيد الذى صح وفوده على معاوية من رواة أخبار الجاهلية.

واللافت للنظر أن الأغلبية من كتّاب القصة ونقادها فى بدايات العصر الحديث بأرض الكنانة مثلا لم ينظروا إلى القصة على أنها شىء جديد، بل على أنها امتداد للقصص العربى القديم، إن لم تكن هى هو. وهذا واضح مما كتبه رفاعة الطهطاوى فى مقدمة ترجمته لرواية فنلون التى عنونها بـ"مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، إذ قال إنها موضوعة على هيئة مقامات الحريرى فى صورة مقالات. كما يقارن عبد الله النديم، فى مقال له بمجلة "الأستاذ" بتاريخ ١٠ يناير ١٨٩٣م، الأسلوب الذى كُتِبَتْ به رواية سعيد البستانى: "ذات الخدر" بأسلوب السِّيَر الشعبية ويدافع عنها على هذا الأساس. كذلك كان حافظ إبراهيم، حين ترجم رواية هوجو: "البؤساء"، ينظر إلى عمله على أنه امتداد لما كان العرب يعملونه فى العصر العباسى من نقل القصص الأجنبى القديم إلى لسانهم. وهذا الكلام متاح لمن يطلبه فى مقدمة الترجمة المذكورة. وهو نفسه ما قاله تقريبا جرجى زيدان فى الجزء الرابع من كتابه: "تاريخ آداب اللغة العربية"، وإن أضاف أن القصص العصرى ينحو نحو الواقعية التى تلائم روح العصر.

*****

ونصل الآن إلى الموضوعات التى تناولتها القصة العربية القديمة، ولسوف نسترشد بما اشتمل عليه كتاب "قُصَص العرب" . ومن ينظر فى فهرس هذا الكتاب يجد أن أصحابه قد قسموا القصص العربية إلى: قصَصٍ تستبين بها مظاهرُ حياتهم وأسبابُ مدنيتهم بذكر أسواقهم وأجلابِ تجارتهم والمساكن التى كانت تؤويهم وسائر ما كان على عهدهم من دلائل الحضارة ووسائل العيش، وقصَصٍ تتضمن معتقداتهم وأخبار كهانهم وكواهنهم وتَبْسُط ما كانوا يعرفون من حقائق التوحيد والبعث والدار الآخرة وما كانوا يتوسلون به من إقامة الأوثان وتعهدها بألوان الزُّلَفى والقربان، وقصص تجلو علومهم ومعارفهم وتتوضح منها ثقافتهم وما كان متداولا بينهم من مسائل العقل والنقل التى هدتهم إليها فطَرُهم أو أنهتها إليهم تجاربهم، وقصص يُرَى منها ما كانوا يتغَنَّوْن به من المَكارم والمفاخر وما كانوا يتذمّمون به من المناقص والمعَرّات سواء أكان ذلك يتصل بكل منهم فى نفسه أم فيما يتصل بالأقربين من ذَوِيه أم فيما يضم أهل قبيلته أم فيما يشمل الناس جميعا، وقصص تعدد غرائزهم وخصالهم فتكشف ما طُبعوا عليه من وفرة العقل وحدة الذكاء وصدق الفراسة وقوة النفس وما أهّلتهم له طبيعة بلادهم وأسلوب حياتهم من شريف السجايا وممدوح الخصال، وقصص تشرح ما أُثِر عنهم من عادات وشمائل فى الأسباب الدائرة بينهم وتبين ما انتهجوه فى مواسمهم وأعيادهم وأفراحهم وأعراسهم

مما يمثل حياتهم الاجتماعية أصدق تمثيل، وقصص تمثل أحوال المرأة العربية وما تجرى عليه فى تربية أطفالها ومعاشرتها زوجها ومعاونتها له فى الحياتين الاجتماعية والمدنية بالسعى فى سبيل الرزق والاشتراك فى خوض معامع الحروب والأخذ بقسط من الثقافة الأدبية السائدة فى ذلك العهد، وقصص تمثل ذلاقة لسانهم وحكمة منطقهم وما ينضاف إلى ذلك من فصاحة اللفظ وبلاغة المعنى وجمال الأسلوب وحسن التصرف فى الإبانة والتعبير، وقصص تَسْرُد بارع مُلَحهم وروائع طُرَفهم فى جواباتهم المُسْكِتة وتصرفاتهم الحكيمِة وتخلصاتهم اللبقة مما يدل على حضور الذهن وسرعة البديهة وشدة العارضة، وقصص تعرب عما يقع بين العامة والملوك والقواد والرؤساء والقضاة ومن إليهم من كل ذى صلة بالحكم والحكّام مما يتناول حِيَلهم فى المنازعات والخصومات ويوضح طرائقهم فى رفع الظلامات ورَجْع الحقوق وما يجرى هذا المجرى، وقصص تصور احتفاظهم بأنسابهم واعتزازهم بقبائلهم وتمجيدهم للأسلاف وتعديدهم ما تركوا من مآثر وما أدى إليه ذلك من مفاخر ومنافرات، وقصص تنقل ما كانوا يتفكهون به من أسمار ومطايبات ومناقدات وأفاكيه مما نال به المحدّثون والندماء سَنِىّ الجوائز والخِلَع من الخلفاء والوزراء وما ارتفعت به مكانتهم عند السادة والوجوه فى المجتمعات والمنتديات، وقصص تؤرخ مذكور أيامهم وتفصّل مشهور وقائعهم ومقتل كبرائهم وتصف الحروب والمنازعات التى كانت

تدور بين قبائلهم أخذا بالثأر وحماية للذمار، وقصص تحكى ما كان للجند من أحداث وأحاديث فى الغارات والغزوات والفتوح مصورة نفسياتهم وأحوالهم واصفة تطوراتهم العقلية والخلقية بنشأة الدولة العربية وانفساح رقعتها مفصلة عُدَدهم وآلاتهم وأسلحتهم فى حياتهم الجديدة.

*****

وبعد أن فرغنا من موضوع القصص العربى القديم واتضحت قضيته تماما أحب أن أعود مرة أخرى، ولكن بالتفصيل، إلى النظر فى شُبَه من يعترضون على وجوده، وذلك لأهمية الموضوع. وقد سبق، فى ردنا على من يقولون إن شكل القصة الغربية يختلف عنه فى القَصَص العربى القديم، أن أوضحنا أن هذا الاعتراض ليس بشىء لأن الفن القصصى تتغير أشكاله مع الزمن، والقصص الغربى نفسه فى بدايته يختلف عنه الآن من هذه الناحية اختلافا شديدا، وليس هذا بمسوغ عند أحد للقول بأن الغرب لم يكن يعرف القصة من قبل. بل إن الشعر العربى نفسه قد تغير الآن تغيرا هائلا عن الشعر الذى كان يَنْظِمه العرب القدماء، فهل يصح الزعم بأن العرب لم يعرفوا الشعر فى الماضى؟ إن هذا مثل ذاك. بل إن عددا كبيرا مما تركه العرب من قَصَص ليصمد لمحكّ الشكل الفنى الحديث رغم أن هذا ليس بشرط أبدا، فلكل زمان ولكل مكان دولة ورجال، وكثير من النقاد العرب الكبار فى عصرنا قد أثبتوا هذا وأطالوا القول فيه.

والمهم أن يتألف العمل القصصى من أحداث تقع فى زمان ومكان معينين وشخصيات وحوار وسرد وموضوع تدور عليه القصة وشكل فنى محكم يتكون من بداية وعقدة ونهاية. أما التفصيلات فتختلف من زمن إلى زمن، ومن أمة إلى أمة، تبعا للتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والذوقية، وما إلى ذلك. وما يعجبنا اليوم ربما لا يعجب أبناءنا وأحفادنا غدا، مثلما لا يعجبنا بعض ما خلفه لنا أسلافنا. وهل تجرى الحياة على وتيرة واحدة؟ إن هذا لهو المستحيل بعينه، فلماذا يشذ الفن القصصى عن هذه السُّنة وتكون القصة الغربية فى العصر الحديث هى "القصة" بـ"أل" الماهية، وما سواها ليس بقصة؟ وإذا كان الأوربيون فى غمرة غرورهم وتصورهم الأحمق أنهم مركز الكون وأن ذوقهم هو المعيار الذى ينبغى أن يأخذ به العالم أجمع، فما عذر بعضنا فى ترديد هذا السخف الذى يراد به أول ما يراد الفَتُّ فى عضدنا وتوهين عزائمنا وإشعارنا بالقلة والنقص إزاءهم؟ وإذا كنا قد ترجمنا ولا نزال نترجم الأعمال القصصية التى يبدعها الغربيون فقد ترجموا هم بدورهم كثيرا من الأعمال القصصية التى أبدعها أجدادنا وتأثروا بها مثلما تأثرنا نحن بهم. ترجموها إلى اللغات الأوربية المختلفة، وكثيرا ما ترجموا هذا العمل أو ذاك إلى اللغة الواحدة عدة مرات. وهى سنة كونية لا تتخلف أبدا: كل أمة تأخذ من غيرها وتعطيها. ولْيُرَدِّد الغربيون ما يشاؤون فى تمجيد أنفسهم

وتفخيمها، فكل إنسان حر في أن يقول عن نفسه ما يريد، لكن العبرة بالمستمع، الذى ينبغى أن يكون عاقلا فلا يصدق كل ما يقرع أذنه من كلام حتى لو كان كلاما مَذِقا تافها لا يقبله العقل ويتناقض مع معطيات الحياة.

كذلك قد يحتج الذين يَنْفُون عن العرب القدامى معرفتهم بالفن القصصى بأن "ألف ليلة وليلة" والسِّيَر الشعبية مثلا تقوم على حوادث مغرقة فى الخيال لا علاقة لها بالواقع اليومى. إلا أن هذا احتجاج خاطئ، ففى كثيرٍ من قِصَص "ألف ليلة وليلة" تصويرٌ حىٌّ للواقع العربى والإسلامى فى الفترة التاريخية التى تدور فيها، أما الجانب المغرق فى الخيالات والغرائب فها هى ذى الواقعية السحرية تعيده لنا اليوم من جديد، وكثير من القصاصين والنقاد يتحدثون عنها حديث المبهور، فهل نستطيع القول بأن الروايات التى يكتبها قصاصو أمريكا الجنوبية ومن يتبعون سُنَنَهم، وكثيرٌ ما هم، على أساس من هذه الواقعية السحرية لا تمت بصلة إلى فن القصة؟

وهناك أيضا من يحاولون التهوين من شأن "المقامة" بدعوى أن كتّابها كانوا يَتَغَيَّوْن استعراض عضلاتهم اللغوية فحسب. وهذه، فى واقع الأمر، دعوى مُنْكَرة لأن المقامات ليست براعة لغوية فقط، بل فى كثير جدا مما ترك الهمدانى والحريرى مثلا الحكاية الشائقة والتصوير العجيب والحوار الخلاب والعقدة المحكمة. فإذا أضفنا إلى ذلك كله الأسلوب اللغوى

المزخرف الذى كان يستخدمه كاتب المقامة أدركنا إلى أى مدى كان المقامىّ متقنا لفنه ممسكا بخيوطه بغاية الإحكام. وأين هذا من بعض كتاب القصة الحاليين عندنا ممن يعانون من فقر المعجم وركاكة الأسلوب والجهل بقواعد النحو والصرف؟ صحيح أن الذوق الأدبى قد تغير الآن، بَيْدَ أن هذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى الافتئات على ذلك الفن وأصحابه، الذين كانوا فى إبداعهم أبناء عصرهم الأوفياء.

وأختم تلك النقطة بالإشارة إلى ما أوضحتُه قبلا من أن أغلبية كتاب القصة ونقادها فى بدايات العصر الحديث بمصر على سبيل المثال لم يكونوا يَرَوْن فيها فنا جديدا، بل مجرد امتداد لفن قديم عرفه العرب من قبل. ومن يطلب تفصيلا أكثر من ذلك يستطع الرجوع إلى الباب الأول من كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨- ١٩٨٠م" فى الفصل المسمَّى: "القصة المصرية والتراث القصصى العربى".

*****

أما الجديد حقا الذى عرفه القَصَص العربى فى العصر الحديث ولم يكن له وجود فيما خلفه لنا العرب القدماء فى حدود ما نعلم فهو رواية القصة على لسان عدة أشخاص من أبطالها، كلٌّ يراها من زاويته ويفسر ما يراه تفسيرا يختلف كثيرا أو قليلا عن تفسير الرواة الآخرين. وهذا الشكل الفنى أساسه فكرة "النسبية"، التى أفرزها العصر الذى نعيش

فيه. ومن ذلك أيضا "تيار الوعى"، وهو أحد مظاهر التأثر بالدراسات النفسية. ومن هذا الجديد كذلك المزج بين القصة والمسرحية، هذا المزج الذى تمثّل فى "بنك القلق" لتوفيق الحكيم وسماه صاحبه: "مَسْرِوَاية"، وإن لم ينتشر كما كان يُرْجَى له. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فإن "السيرة الشعبية" مثلا كانت تمزج هى أيضا بين الشعر والنثر، وإن اختلفت فى هذا المزج عن طريقة "المسرواية"، التى تتألف من فصل قصصى يتلوه فصل مسرحى. . . وهكذا دواليك، أما "السيرة" فيَرِدُ الشعر فيها أثناء السرد والحوار كجزءٍ منهما لا كشىءٍ منفصل. وهذه السمة موجودة، لكن على استحياء، فى بعض قصص يوسف السباعى مثلا.

وهناك أيضا النقد القصصى والتأريخ للرواية والقصة القصيرة والترجمة لأعلامهما، وهو أمر لم يعرفه الأدب العربى القديم، إذ كان النقد آنذاك منصبا على الشعر بالدرجة الأولى، ثم الخطابة والرسائل الديوانية بعد ذلك. وها هو ذا مثلا كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الصناعتين" لأبى هلال العسكرى، وكتاب "نقد النثر" المنسوب لقدامة بن جعفر، و"المثل السائر" لابن الأثير، فلْنقلّبْ فيها كما نُحِبّ، فلن نجد أى كلام فى النقد القصصى، وهو ما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل. أما الآن فالدراسات النقدية والتاريخية التى تدور حول فن القصة وأعلامه واتجاهاته وأشكاله قد بلغت من الكثرة والتنوع مدى بعيدا، وهذا من

شأنه أن يساعد أدباء القصة على التجويد والتطوير المستمر. ولا شك أننا مَدِينون فى هذا المجال للنقد القصصى الغربى الذى قرأناه فى لغاته الأصلية أو مترجما، وهذا النقد يرجع فى أساسه إلى ما كتبه أرسطو عن المسرحية والملحمة حسبما أوضحنا. أما كتب النقد والأدب والتراجم التراثية المعروفة فالموجود فيها هو كلام انطباعى أو نقد لغوى بلاغى ليس أكثر. كما أن كلمات "الحكاية" و"القصة" و"الرواية" لا تُسْتَخْدَم فيها إلا بالمعنى اللغوى العادى كما فى قولنا: شَرَح فلان القصة، أو حكى الحكاية، أو هكذا كانت روايته للكلام. . .، أى "الخبر" ليس إلا، ولا تستخدم كمصطلح أدبى.

فمثلا تكلم الجاحظ فى كتابه: "البيان والتبيين"، فيما تكلم، عن القُصّاص، إلا أنه اكتفى بذكر أسماء القُصّاص البصريين ولم يَخْطُ أبعد من ذلك، فلم يتعرض لفنهم من الناحية الأدبية ببنت شفة، على خلاف ما صنع مع الخطب مثلا، إذ أفاض فيها القول على مدار الكتاب كله تقريبا فأبدع وأدهش، أما هنا فقد خصص للموضوع بضع فقرات ليس إلا لم يتطرق فيها إلى الناحية الفنية، التى كانت بحاجة إلى قلمِ ناقدٍ فحلٍ ذواقةٍ خرِّيتٍ كالجاحظ، إلا أنه للأسف ضيع علينا تلك الفرصة. وهذا ما قاله فى كتابه المذكور: "قصَّ الأسودُ بنُ سريع، وهوالذي قال:

فإنْ تنجُ منها تَنجُ من ذي عظيمةٍ ... وإلاّ فــإني لا أخــالُك ناجيــا

وقصَ الحسن وسعيدٌ ابنا أبي الحَسَن، وكان جَعْفرُ بنُ الحسن أوّلَ مَن اتخذ في مسجد البصرة حَلْقةً وأقرأ القرآن في مسجد البصرة، وقَصَّ إبراهيم التّيميُّ، وقص عُبيد بن عُمير الليثيّ، وجلس إليه عبد الله بن عُمَر: حدثّني بذلك عَمرو بن فائدة بإسناد له. ومن القُصّاص أبو بَكر الهُذَلِيّ، وهو عبد الله بن سُلمِيّ، وكان بَيِّنًا خطيبًا صاحبَ أخبار وآثار. وقصَّ مُطَرِّف بن عبد الله بن الشّخيرِ في مكان أبيه. ومن كبار القُصّاص ثَمّ من هذيل مُسلم بن جندب، وكان قاصَّ مسجد النبيّ صلى الله عليه وسلم بالمدينة، وكان إمامَهم وقارئهم، وفيه يقول عمر بن عبد العزيز: مَن سرّه أن يسمعَ القرآن غضًا فليسمع قراءة مسلم بن جندب. ومن القُصّاص عبد الله بن عَرادة بن عبد الله بن الوَضين، وله مسجدٌ في بني شَيبان. ومن القُصّاص موسى بن سيّار الأُسْواريّ، وكان من أعاجيب الدُّنيا. كانت فصاحتُه بالفارسية في وزن فصاحته بالعربيّة، وكان يجلس في مجلسه المشهورِ به فتقعد العربُ عن يمينه، والفُرْس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسّرها للعرب بالعربية، ثم يحوّل وجهَه إلى الفرس فيفسّرها لهم بالفارسيَّة، فلا يُدرَى بأي لسانٍ هو أبيَنُ. واللغتان إذا التَقَتا في اللسان الواحد أدخلت كلُّ واحدة منهما الضيمَ على صاحبتها، إلاّ ما ذكرنا من لسان موسى بن سيّار الأُسْواريّ. ولم يكن في هذه الأمّة بعد أبي موسى الأشعريّ أقرأَ في محرابٍ من موسى بن سَيّار ثم عثمان بن سعيد بن

أسعدَ، ثم يونس النحويّ، ثم المعلّى. ثم قصَّ في مسجده أبو عليّ الأُسْواريّ، وهو عمرو بن فائد، ستًّا وثلاثين سنة، فابتدأ لهم في تفسير سورة "البقرة"، فما خَتَمَ القرآنَ حتّى مات، لأنه كان حافظًا للسِّيَر ولوجوه التأويلات. فكان ربّما فسّر آيةً واحدة في عدّة أسابيع، كأنّ الآيةَ ذُكِر فيها يوم بدر، وكان هو يحفظ مما يجوز أن يلحقَ في ذلك من الأحاديث كثيرًا. وكان يقصّ في فنونٍ من القَصَص، ويجعل للقرآن نصيبًا من ذلك، وكان يونسُ بن حبيب يسمع منه كلامَ العرب، ويحتجُّ به. وخصالُه المحمودةُ كثيرة. ثم قصَّ من بعده القاسم بن يحيى، وهو أبو العبّاس الضرير. لم يُدركْ في القُصّاص مثله. وكان يقُصُّ معهما وبعدهما مالك بن عبد الحميد المكفوف. ويزعمون أنّ أبا عليّ لم تُسْمَع منه كلمةُ غيبة قط، ولا عارض أحدا قط من المخالفين والحُسّاد والبُغاة بشيء من المكافأة. فأمّا صالحٌ المُرّيّ فكان يُكنّى: أبا بِشر، وكان صحيحَ الكلام رقيقَ المجلس، فذكرَ أصحابنا أنّ سفيان بن حبيب، لمّا دخل البصرةَ وتوارى عند مَرحومٍ العطّار، قال له مَرحوم: هل لك أن تأتيَ قاصًّا عندنا هاهنا فتتفرّجَ بالخروج والنظر إلى الناس والاستماع منه؟ فأتاه على تكرُّه كأنه ظنّه كبعض مَن يبلغه شأنُه. فلمّا أتاه وسمِع منطقَه، وسمع تلاوتَه للقرآن، وسمعه يقول: "حدّثنا شُعبة عن قَتادة، وحدثنا قَتادة عن الحسن"، رأى بيانًا لم يحتسبه،

ومذهبًا لم يكن يظنّه، فأقبل سفيانُ على مَرحومٍ فقال: ليس هذا قاصًّا، هذا نَذير" .

وبالمثل كتب أبو هلال العسكرى فى "الأوائل" فى نفس الموضوع قائلا: "وقالوا: أول من قص عبيد بن عمير الليثي بمكة. ويقال: أول من قص الأسود بن سَرِيع التميمي، صحابي. وكان يقول في قصصه:

فإنْ تنجُ منها تَنجُ من ذي عظيمةٍ وإلاّ فــإنّي لا أخــالُك ناجِيــا"

وفى عدد من كُتب الأدب القديم زراية على القُصّاص المسجديين الذين يتصدَّوْن لوعظ الجماهير بأسلوب التهويل الكاذب والمبالغات الفاسدة والروايات التى ليس لها أصل فيفسدون على العامة أمر دينهم، بخلاف المدققين منهم: فقد كتب أبو هلال العسكرى مثلا فى "الأوائل": "سمع أبو نواس أن القَصَص بدعة، فسار إلى مسجد بعض القُصّاص ليعبث به، ومعه أصحاب له، فجلس وأخرج يده من ذيله ينتف إبطه فقال له القاص: ما هذا موضع ذا . فصاح به أبو نواس: ويلك ! أتردّ عليّ وأنا في سُنَّة، وأنت في بدعة؟ فضحكوا منه" . وفى "البصائر والذخائر" لأبى حيان التوحيدى: "قال يونس بن عبد الأعلى (عن عالم من العلماء): قَدِم على الليث بن سعد منصور بن عمار يسمع الحديث منه. فقال له: إني قد أتيت شيئًا أريد أن أعرضه عليك: فإن كان حسنًا أمرتني أن أذيعه، وإن كان مما تكرهه انزجرت. قال: ما هو؟ قال: كلام الفقه ومواعظ

القصاص. قال: ليس شيء غير القرآن والسنة، وما خالف ذلك فليس بشيء. قال: فتسمع وتتفضل. وكان عنده جماعة، فأشاروا عليه بأن يسمع منه. فابتدأ بمجلس القيامة، فلم يزل الليث يبكي ومن معه، وأمره أن يذيعه ولا يضمره ولا يأخذ عليه أجرا، ووهب له ألف دينار".

وفى "العقد الفريد" لابن عبد ربه عن مجانين القصّاص: "قال أبو دحية القاصّ: ليس فيَّ خيرٌ ولا فيكم. فتبلّغوا بي حتّى تجدوا خيرًا مني. وقال في قصصه يوما: كان اسم الذئب الذي أكل يوسف "هملاج". قالوا: إن يوسف لم يأكله الذئب. قال: فهذا اسم الذئب الذي لم يأكل يوسف. وقال ثمامة بن أشرس: سمعت قاصا ببغداد يقول: اللهم ارزقني الشهادة أنا وجميع المسلمين. ووقع الذباب على وجهه فقال: ما لكم؟ كثّر الله بكم القبور. قال: ورأيت قاصا يحدث الناس بقتل حمزة فقال: ولما بقرت هند عن كبد حمزة استخرجتها فعضتها ولاكتها ولم تزدردها. فقال النبي صلى الله عليه وسلم: لو ازدردتها ما مسها النار. ثم رفع القاص يديه إلى السماء وقال: اللهم أطعمنا من كبد حمزة".

وفى "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير: "وبلغني عن الشيخ أبي محمد بن أحمد المعروف بابن الخشاب البغدادي، وكان إمامًا في علم العربية وغيره، فقيل: إنه كان كثيرًا ما يقف على حلق القُصّاص والمشعبذين، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا

هناك، فلِمَ على ذلك وقيل له: أنت إمام الناس في العلم، وما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة؟ فقال: لو علمتم ما أعلم لما لمتم. ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة، فإنه يجري في ضمن هذيانهم معانٍ غريبة لطيفة. ولو أردت أنا وغيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك".

أما فى "ثمار القلوب للمضاف والمنسوب" للثعالبى فقبل أن يورد مؤلفه بعض الروايات عن الإسكندر المقدونى نجده يقول على سبيل التمهيد: "وهذه جملة من سيره مأخوذة من تواريخ يونان وفارس. وأما روايات القُصّاص وأهل المبتدإ فمرفوضة عند أهل التحصيل".

وفى "ربيع الأبرار ونصوص الأخيار" للزمخشرى: "خباب بن الأرت: قال رسول الله صلى الله عليه: إن بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا. رُوِيَ أن كعبًا رضي الله عنه كان يقص، فلما سمع هذا الحديث ترك القصص. ابن عمر رضي الله عنه: لم يُقَصّ على عهد رسول الله ولا على عهد أبي بكر ولا على عهد عمر وعثمان، وإنما كان القصص حين كانت الفتنة. مر عليٌّ رضي الله عنه بقاص، فقال له: ما اسمك؟ قال: أبو يحيى. قال: أنت أبو "اعرفوني أيها الناس". عن أبي قلابة: ما أمات العلمَ إلا القُصّاص: يجلس الرجل إلى القاص السَّنَة فلا يتعلم منه شيئًا، ويجلس إلى العالم فلا يقوم إلا وقد تعلق منه بشيء. نهى إبراهيم النخعي إبراهيم التيمي عن القصص،

فقيل له: رجع يقص. قال: لم؟ قيل لرؤيا رآها . قال: وما هي؟ قيل: رأى كأنه يقسّم على جلسائه ريحانًا . قال: ما أعلم الريحان إلا طيب الرائحة حسن المنظر، إلا أن طعمه مر. وكان يقول: ما أحد يبتغي بقصصه وجه الله إلا إبراهيم التيمي، ولوددت أنه يفلت منه كفافًا . ابن المبارك: سألت الثوري: مَنْ خير الناس؟ قال: العلماء . قلت: من الأشراف؟ قال: المتقون. قلت: من الملوك؟ قال: الزهاد . قلت: من الغوغاء ؟ قال: القُصّاص الذين يستأكلون أموال الناس بالكلام. قلت: من السفلة؟ قال: الظَّلَمة. سئل فضيل عن الجلوس إلى القاص، قال: ليس هذا لله، ليس هذا لله. هذا بدعة. ما كان على عهد رسول الله ولا عهد أبي بكر وعمرَ قاصٌّ. ولكن إذا كان الرجل يذكر الله ويخوّف فلا بأس أن يُجْلَس معه . معاوية بن قرة: لَتَاجرٌ يجلب إلينا الطعام أحبُّ إليَّ من قاصَّيْن. قَدِم سفيان الثوري البصرة فنزل بمرحوم العطار، فقال: ألا أذهب بك إلى قاص تسمعه؟ فكأنه تكرَّه، ثم مضى معه فإذا هو بصالح المرّيّ، فقال: ليس هذا بقاص. هذا نذير. . . قيس بن جبر النهشلي: هذه الصعقة التي عند القُصّاص من الشيطان. قيل لعائشة رضي الله عنها: إن قوما إذا سمعوا القرآن صعقوا . فقالت: القرآن أكرم من أن تنزف منه عقول الرجال، ولكنه كما قال الله: "تقشعر منه جلود الذين يخشَوْن ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله" . . . ورُوِيَ أن قاصًّا أنشد: أمِنْ ذِكْر خَوْدٍ دمع

عينيك يسفح؟ ولطم وجهه وبكى بكاء شديدا، فسئل عن "خَوْدٍ"، فقال: وادٍ فى جهنم يا حمقى".

ولا يعود هذا الموقف حيال القُصّاص إلى كراهية أو احتقار لفن القصص فى حد ذاته، بل إلى أن كثيرا من طائفة القصاصين كانوا عوامّ الفكر يعتمدون فى وعظهم على الخرافات والمبالغات والتهويلات التى لا يقبلها العقل ولا تصدّقها تجارب الحياة ناسبين خرافاتهم ومبالغاتهم إلى الدين ذاته، موهمين الناس أنها من أحاديث النبى عليه السلام. كما كان بعضهم يتخذ من هذا العمل سبيلا إلى الرواج لدى العامة، وإلا فقد رأينا الجاحظ مثلا يعلى من شأن القُصّاص المخلصين.

ولكى تتضح الصورة ويعرف القارئ أن ذلك الموقف من القصاص لم يكن تعبيرا عن رفض القصص بوصفه فنا أدبيا بل رفضا للخرافات والمبالغات وإفساد الدين واستغلاله فى الرواج عند العامة وأكل الدنيا به ما قاله عدد من علماء الدين فى تلك العصور: فقد قال ابن قتيبة مثلا فى "تأويل مختلف الحديث" إن "الحديث يدخله الشَّوْب والفساد من وجوه ثلاثة: منها الزنادقة واجتيالهم للإسلام وتهجينه بدَسّ الأحاديث المستشنَعَة والمستحيلة. . . والوجه الثانى: القُصّاص على قديم الزمان، فإنهم يُميلون وجوه العَوَام إليهم ويستدرّون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث. ومن شأن العوام القعود عند القاصّ ما كان حديثه عجيبا

خارجا عن فِطَر العقول أو كان رقيقا يحزن القلوب ويستغزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال: فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها مِيلٌ في مِيل، ويبوّئ الله تعالى وليّه قصرا من لؤلؤة بيضاء فيه سبعون ألف مقصورة، في كل مقصورة سبعون ألف قبة، في كل قبة سبعون ألف فراش، على كل فراش سبعون ألف كذا. فلا يزال في سبعين ألف كذا وسبعين ألفا. كأنه يرى أنه لا يجوز أن يكون العدد فوق السبعين ولا دونها. ويقول لأصغر من في الجنة منزلة عند الله من يعطيه الله تعالى مثل الدنيا كذا وكذا ضعفًا. وكلما كان من هذا أكثر كان العجب أكثر، والقعود عنده أطول، والأيدي بالعطاء إليه أسرع. والله تبارك وتعالى يخبرنا في كتابه بما في جنته بما فيه مَقْنَعٌ عن أخبار القصاص وسائر الخلق حين وصف الجنة بأن عرضها السماوات والأرض... فكيف يكون عرضها السماوات والأرض، ويعطي الله تعالى أخسَّ من فيها منزلة فيها مثل الدنيا أضعافا؟... ثم يذكر آدم عليه السلام ويصفه فيقول: كان رأسه يبلغ السحاب أو السماء ويحاكها، فاعتراه لذلك الصلع. ولما هبط إلى الأرض بكى على الجنة حتى بلغت دموعه البحر وجرت فيها السفن. ويذكر داود عليه السلام فيقول: سجد لله تعالى أربعين ليلة وبكى حتى نبت العشب بدموع عينيه، ثم زفر زفرة هاج لها ذلك النبات. ويذكر عصا موسى عليه السلام فيقول: كان نابها كنخلة سَحُوق، وعينها كالبرق الخاطف، وعرفها كذا. والله تعالى يقول:

كأنها جانٌ. والجانُ خفيف الحيات... وحدثني الرياشي قال: نا عبد الله بن مسلمة عن أنس بن عياض عن زيد بن أسلم قال: وُجد في حِجَاج رجل من العماليق ضبع وجرَاؤها... وأما الوجه الثالث الذي يقع فيه فساد الحديث فأخبار متقادمة كان الناس في الجاهلية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم إن الضَّبَّ كان يهوديا عاقًا فمسخه الله تعالى ضبًّا، ولذلك قال الناس: أَعَقُّ من ضبّ. ولم تقل العرب: "أعقّ من ضَبٍّ" لهذه العلة، وإنما قالوا ذلك لأنه يأكل حُسُوله إذا جاع... وكقولهم في الهدهد إن أمه ماتت فدفنها في رأسه، فلذلك أنتنت ريحه... وكقولهم في الديك والغراب إنهما كانا متنادمين فلما نَفِدَ شرابهما رهن الغراب الديك عند الخمار ومضى فلم يرجع إليه، وبقي الديك عند الخمار حارسا... وكقولهم في السِّنَّوْر إنها عطسة الأسد، وفي الخنزير إنه عطسة الفيل، وفي الإربيانة إنها خيّاطة كانت تسرق الخيوط فمُسِخَتْ...".

وفى "الموضوعات" لابن الجوزي: "صلى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فى مسجد الرصافة، فقام بين أيديهم قاصٌ فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالا: حدثنا عبد الرزاق بن معمر عن قتادة عن أنس، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَنْ قال لا إله إلا الله خلق الله من كل كلمة طيرا منقاره من ذهب وريشه من مرجان، وأخذ

فى قصته نحوا من عشرين ورقة! فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين، وجعل يحيى بن معين ينظر إلى أحمد فقال له: حدثته بهذا؟ فيقول: والله ما سمعت هذا إلا الساعة. فلما فرغ من قصصه وأخذ العطيات ثم قعد ينتظر بقيتها قال له يحيى بن معين بيده: تعال. فجاء متوهما لنوال، فقال له يحيى: مَنْ حدَّثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا يحيى بن معين، وهذا أحمد بن حنبل. ما سمعنا بهذا قط فى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم. فقال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحمق. ما تحققتُ هذا إلا الساعة. كأنْ ليس فيها إلا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. وقد كتبتُ عن سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فوضع أحمد كمّه على وجهه وقال: دعه يقوم. فقام كالمستهزئ بهما".

وفى "القُصّاص والمذكرين" لابن الجوزى أيضا أنهم "ينسبون ما يسمعونه من الناس إلى النبي صلى الله عليه وسلم، ويخلطون الأحاديث بعضها ببعض، ويتصنعون البكاء والرعدة. ومنهم من يصفر وجهه ببعض الأدوية، وبعضهم يمسك معه ما إذا شمه سال دمعه، ويتظاهرون بالصعقة. . .". وفى ضوء ما مر يمكننا أن نعرف لم كان بعض الحكام يمنعون القُصّاص من الجلوس فى المساجد والقَصّ على الناس تجنُّبا للشَّغب

الذى كان يحدث جَرّاءَ اجتماع الطَّغَام وما يمكن أن يحصل عن ذلك من جدال وضجيج ومشاحنات.

ويؤكد أيضا ما قلناه من أن هذه النقول ليست دليلا على كراهية القصص فى ذاته، بل القصص المراد به خداع العوام وترويج الخرافات بينهم للضحك عليهم واستدرار ما فى جيوبهم، أن هناك كتابا كبارا من القدماء قد أثنَوْا على مقامات الحريرى مثلا ثناء عظيما، ووقفوا بقوة فى وجه من يحاول التقليل من شأنها لحساب الرسائل، لكننا للأسف لا نجد فى كلامهم رغم ذلك شيئا يتعلق بالناحية الفنية فى هذه الإبداعات العجيبة. بل ليس فيما كتبه الحريرى نفسه فى مقدمة "مقاماته" عن إنجازه فى هذا الميدان شىء عن ذلك الجانب بتاتا، إذ قال: "وأرجو أنْ لا أكونَ في هذا الهذَرِ الذي أوْرَدْتُهُ، والمَوْرد الذي تورّدْتُهُ، كالباحث عنْ حتْفه بظِلْفه، والجادعِ مارنَ أنْفه بكفّه، فأُلْحَقَ بالأخْسَرِينَ أعْمالاً الذينَ ضلّ سعْيُهُمْ في الحياة الدُّنْيا وهُمْ يحْسبونَ أنّهُمْ يُحسنونَ صُنْعا. على أني، وإنْ أغْمَضَ لي الفَطِنُ المتَغابي، ونضَحَ عنّي المُحبُّ المُحابي، لا أكادُ أخْلُصُ منْ غُمْرٍ جاهلٍ، أو ذي غِمْرٍ متَجاهلٍ، يضَعُ مني لهَذا الوضْعِ، ويندّدُ بأنّهُ منْ مَناهي الشّرْعِ. ومَنْ نقَدَ الأشْياءَ بعَيْنِ المعْقول، وأنْعَمَ النّظَرَ في مَباني الأصول، نظَمَ هذه المَقامات، في سلْكِ الإفادات، وسلَكَها مسْلَكَ الموْضوعات، عنِ العَجْماواتِ والجَماداتِ، ولمْ يُسْمَعْ بمَنْ نَبا سمْعُهُ عنْ تلكَ الحِكاياتِ، أو أثّمَ

رُواتَها في وقتٍ من الأوْقاتِ. ثمّ إذا كانَت الأعْمالُ بالنّيات، وبها انْعقادُ العُقودِ الدّينيّاتِ، فأيُّ حرَجٍ على مَنْ أنشأ مُلَحًا للتّنبيه، لا للتّمويه، ونَحا بها منحَى التّهذيب، لا الأكاذيب؟ وهلْ هُوَ في ذلك إلا بمنزلَة مَنِ انتَدَبَ لتَعْليم، أو هدَى الى صراط مُستَقيم؟

على أنني راضٍ بأنْ أَحْمِلَ الهوى وأخْلُصَ منْـهُ لا عليّ ولا ليـا"

نعم لم يتطرق الحريرى البتة إلى الناحية الفنية القصصية فى عمله، بل اكتفى بالدفاع عن نفسه ضد ما ناله بسببه من الاتهام بأنه رجل مهذار يخالف الشرع فى هذره الذى يضيع به وقته.

والآن إلى ما خطته براعة الحصرى القيروانى (٣٩٠- ٤٥٣هـ) فى كتابه: "زهر الآداب وثمر الألباب" عن "مقامات" بديع الزمان الهمدانى، وكيف نبتت فكرة المقامات فى ذهنه، ثم كيف يراها الحصرى نفسه: "ولما رأى (أى الهمدانى) أبا بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، وانتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها إلى الأفكار والضمائر، في معارضَ حُوشيّة، وألفاظ عنجهية، فجاء أكثرها تنبو عن قبوله الطباع، ولا تُرفَع له حجب الأسماع، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب منصرفة، عارضه بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفا، وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى، عطف

مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما: عيسى بن هشام، والآخر: أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدُّرّ، ويتنافثان السحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرك الرصين، وتطالع منها كل طريفة، وتوقف منها على كل لطيفة، وربما أُفرد بعضهما بالحكاية، وخُصّ أحدهما بالرواية" . وكما هو واضح لا يوجد شيء فى هذا الحديث الانطباعى عن الجانب الفنى القصصى فى ذلك العمل الفذ، اللهم إلا الكلام العام عن الشخصيتين الرئيسيتين فيه، وهما عيسى بن هشام وأبو الفتح السكندرى. وهذا كل شيء.

أما ابن الأثير فكان كلّ همه، فى النص التالى المأخوذ من كتابه: "المثل السائر"، العمل على إبراز عجز الحريرى فى مجال الرسائل الديوانية، غير متطرق بكلمة واحدة إلى الجانب الفنى فيما أنشأه من مقامات رغم ما فيها من إبداع رائع لا يقارَن فى نظره بما تحتاجه الرسائل من موهبة خاصة. قال: "وكثيرًا ما رأينا وسمعنا من غرائب الطباع في تعلم العلوم، حتى إن بعض الناس يكون له نفاذ في تعلم علمٍ مُشكَل المسلك صعب المأخذ، فإذا كُلِّف تعلم ما هو دونه من سهل العلوم نكص على عقبيه، ولم يكن فيه نفاذ. وأغرب من ذلك أن صاحب الطبع في المنظوم يجيد في المديح دون الهجاء، أو في الهجاء دون المديح، أو يجيد في المراثي دون التهاني، أو في التهاني دون المراثي. وكذلك صاحب الطبع في المنثور: هذا

ابن الحريري صاحب المقامات قد كان، على ما ظهر عنه من تنميق المقامات، واحداً في فنه، فلما حضر ببغداد ووُقف على مقاماته قيل: هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه. فأُحْضِر وكُلِّف كتابة كتاب، فأُفحِم ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة، فقال فيه بعضهم:

شيخ لنا من ربيعة الفرس ينتف عثنونه من الهوسِ

أنطقه الله بالمشان وقد ألجمه في بغداد بالخرسِ

وهذا مما يعجب منه. وسئلت عن ذلك فقلت: لا عجب، لأن المقامات مدراها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص. وأما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس. ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المُفْلِق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدوّن عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجما؟ لأنه إذا كتب في كل يوم كتابا واحدا اجتمع من كتبه أكثر من هذه العدّة المشار إليها. وإذا نُخِلَتْ وغُرْبِلَتْ واختير الأجود منها إذ تكون كلها جيدة، فيخلص منها النصف، وهو خمسة أجزاء. والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب، وما حصل في ضمنها من المعاني

المبتدعة. على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعا في مواضع عدة، فجاء بها منحطة عن كلامه في حكاية المقامات. لا، بل جاء بالغث البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها. وله أيضا كتابة أشياء خارجة عن المقامات، وإذا وُقِفَ عليها أُقْسِم أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد. وبلغني عن الشيخ أبي محمد عبد الله بن أحمد بن الخشاب النحوي رحمه الله أنه كان يقول: ابن الحريري رجل مقامات. أي أنه لم يحسن من الكلام المنثور سواها، وإن أتى بغيرها لا يقول شيئا. فانظر أيها المتأمل إلى هذا التفاوت في الصناعة الواحدة من الكلام المنثور. ومن أجل ذلك قيل: شيئان لا نهاية لهما: البيان والجمال".

وقد وضع صلاح الدين الصفدى فى الرد على ابن الأثير كتابا سماه: "نصرة الثائر على المثل السائر". ومن بين ما جاء فى ذلك الكتاب مما يهمنا هنا قوله فى التعليل لرواج مقامات الحريرى وشدة تعلق الناس بها وإقبالهم عليها واشتغالهم بأمرها: "وما ذاك إلا أن هذا الكتاب أحد مظاهره تلك الحكايات المضحكة، والوقائع التي إذا شرع الإنسان في الوقوف عليها تطلعت نفسه إلى ما تنتهي إليه، وتشوقت نفسه إلى الوقوف على آخر تلك القصة. هذا إلى ما فيها من الحكم والأمثال التي تشاكل كتاب كليلة ودمنة، وإلى ما فيها من أنواع الأدب وفنونه المختلفة وأساليبه المتنوعة. حكى لي الشيخ فتح الدين محمد بن سيد الناس عن والده أبي عمرو عن أبيه أبي

بكر، قال: قلنا لابن عميرة كاتب الأندلس: لأي شيء ما تصنع مثل المقامات؟ فقال: أما الألفاظ فما أُغْلَب عنها، وأما تلك الأكاذيب التي تكذبها فما أُحْسِن أن أضع مثلها. وسمعت القاضي شهاب الدين محمودا رحمه الله تعالى حين قراءة هذا الكتاب عليه يحكي أن القاضي الفاضل رحمه الله تعالى أراد معارضتها، وصنع ثلاث عشرة مقامة عارض كل فصل بمثله، حتى جاء إلى قول الحريري في المقامة الرابعة عشرة: اعلموا يا مآل الآمل، وثمال الأرامل، أنني من سَرَوَات القبائل، وسريّات العقائل. لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر، ويسيرون القلب، ويمطون الظهر، ويولون اليد. فلما أردى الدهر الأعضاد، وفجع بالجوارح الأجساد، وانقلب ظهرا لبطن، نبا الناظر، وجفا الحاجب، وذهبت العين، وفُقِدَت الراحة، وصلد الزَّنْد، ووهت اليمين، وبانت المرافق، ولم يبق لنا ثنيّة ولا ناب. فمذ اغبرّ العيش الأخضر، وازورّ المحبوب الأصفر، اسودّ يومي الأبيض، وابيضّ فَوْدي الأسود، حتى رثى لي العدو الأزرق، فحبّذا الموت الأحمر. فقال الفاضل: من أين يأتي الإنسان بفصل يعارض هذا؟ ثم إنه قطع ما كان عَمِلَه من المقامات ولم يظهر. أو كما قال. وناهيك بمن يقول مثل القاضي الفاضل في حقه مثل هذا، ويعترف له بالعجز. وأما أنا فكلما قرأت هذا الفصل وذكرته أجد له نشوة كنشوة الراح، وبهجة ولا بهجة الساري بطلعة

الصباح. وفي أي ترسُّلٍ تجد نظير هذا الفصل الذي له هذه الخفة والطلاوة، ولم تروجه الأسجاع؟

وقد ظلم المقاماتِ من جعلها من باب الترسُّل، والترسل جزء منها. بل هي كتاب علم في بابه، وبلاغة الرجل تُعْلَم من ذكره لشيء في غالب مقاماته بالمدح والذم. وهذه هي البلاغة: أن تصف الشيء ثم تذمه، أو تذمه ثم تمدحه، كما فعل في مقامة "الدينار"، التي فاضل فيها بين كتابة الإنشاء والحساب، والتي ذكر فيها البكر والثيب والزواج والعُزْبة وغير ذلك. وفصاحته تُعْلَم من أخذه الأمثال السائرة وضمّها إلى سجعة أحسن منها، كقوله: أعطيت القوس باريها، وأنزلت الدار بانيها، وقوله: تخلصت قائبةٌ من قُوب، وبرىء براءة الذئب من دم ابن يعقوب، وقوله: وهل ضاهت عدَتُنا عدَةَ عرقوب، أو بقيت حاجة في نفس يعقوب؟ وقوله: فلما دل شعاعه على شمسه، ونم عنوانه بسر طرسه، وقوله: فبقيتُ أَحْيَرَ من ضَبّ، وأَذْهَلَ من صَبّ، وقوله: أنحل من قلم وأقحل من جَلَم، وقوله: لو كان في عصاي مسير، ولغيمي مطير، وقوله: طويته على غرّه، وصُنْتُ شغاه عن فرّه، وقوله: إنكما فرقدا سماء، وكزَندَين في وعاء، وقوله: ليعلم أن ريحه لاقت إعصارًا، وجدوله صادف تيارًا، وقوله: مأرب لا حفاوة، ومشرب لم يبق له عندي طلاوة، وقوله: المُكْنَة زورة طيف، والفرصة مُزْنَة صيف، وقوله: أبعد من رد أمس الدابر، والميت الغابر، وقوله: ما

أطول طيلك وأهول حيلك، وقوله: وكان يوما أطول من ظل القناة، وأحرّ من دمع المقلاة، وقوله: فأخذ يلدغ ويَصْئى، ويَنْقح ولا يستحيي، وقوله: أين مدبّ صباك؟ ومن أين مهبّ صَبَاك؟ وقوله: قد وجدت فاغتبط، واستكرمت فارتبط، وقوله: ما ذهب من مالك ما وعظك، ولا أجرم إليك من أيقظك، وقوله: إنك حُمْتَ على ركيّة بكيّة، وتعرضت لخليّة خليّة، وقوله: ما كل سوداء تمرة، ولا كل صهباء خمرةً، وقوله: كمن يبغي بَيْض الأُنوق، ويطلب الطيران من النُوق، وقوله: أتعلّم أمك البضاع، وظئرك الإرضاع؟ وقوله: فلما رأينا نارهم الحباحب، وخبرهم كسراب السباسب، وقوله: إني لأَطْوَع من حذائك، وأَوْفَق من غذائك. وفيها من هذا النوع كثير أضربت عنه خوف الإطالة.

وما تناهيت في بثي محاسنه إلا وأكثر مما قلت ما أَدَعُ

قال: فإذا ركّب الله في الإنسان طبعا قابلا لهذا فيفتقر إلى ثمانية أنواع من الآلات، ثم سَرَدَها. أقول: أما الكاتب فيحتاج إلى حفظ الكتاب العزيز وإدمان تلاوته، ليكون دائرًا على لسانه، جاريًا على فكرته، ممثلا بين عيني ذاكرته لينفق من سعته، وإلى معرفة اللغة والنحو وإدمان الإعراب ليلا ونهارا حتى يصير له ذلك مَلَكَةً جيدة، والتصريف والمعاني والبيان والبديع والعروض والقافية والأحكام السلطانية كما ذكر في كتابه، وشيء من التفسير، وشيء من الأحاديث مثل كتاب "الشهاب" أو كتاب "النجم"

للأقليشي، والآثار المنقولة عن الصحابة رضوان الله عليهم وما دار بين الخلفاء الراشدين وعمالهم، وما دار بين علي ومعاوية رضي الله عنهما من المحاورات، وتواقيع الخلفاء والوزراء والكتاب، وأمثال العرب، وحفظ جانب جيد من شعر العرب والمخضرمين والمُحْدَثين وفحول المتأخرين، وحفظ جيد الحماسة ومختار المفضليات، وبعض قصائد "منتهى الطلب" جمع ابن ميمون، وما أمكن من التاريخ وأسماء الرجال والحساب، ومراجعات أمهات كتب الأدب، مثل "الأغاني" و"العقد" و"البيان والتبيين" و"الذخيرة" و"زهر الآداب" و"أمالي القالي" و"الكامل" للمبرّد و"تذكرة ابن حمدون" وحفظ جانب جيد من المقامات والخطب النباتية، وبعض شعر المتنبي وأبي تمام والبحتري و"سقط الزند" وغير ذلك، وقد اخترت أنا من شعر هؤلاء الشعراء الأربعة في مجلدة لطيفة، والوقوف على ترسّل الكتّاب ومراعاة ما قصدوه في كل فن من التهاني والتعازي والفتوحات ووصايا تقاليدهم وتواقيعهم وأوامرهم ونواهيهم فيها وافتتاحات أدعيتهم في كل ما يتشعب من طرق الكتابة وكيفية البداءات والمراجعات في الهدايا والشفاعات والأوصاف وكتب الإخوان وما يجري هذا المجرى. وهذا باب لا يُغلَق له مصراع، ولا ينعقد على حصره إجماع. وعلى الجملة فالكاتب يحتاج إلى كل شيء، ولولا أنه لا يلزمه تحقيق كل فن لقلت إنه الذي يعرف الوجود على ما هو عليه، وهيهات. نعَمْ، الناس متفاوتون في ذلك. وهم

على طبقات: فمنهم من تسنَّم الدرجات، ومنهم من لا نهض من الدركات، وما بين ذلك. ولا بد من المشاركة مهما أمكن، ولو أنه معرفة المصطلح لكل صاحب فن، وإذا أكمل مواده أو قارب الإكمال فمعرفة مصطلح الديوان في المكاتبات من معرفة الألقاب والنعوت وما يجري هذا المجرى. فإن هذا معرفته مع المباشرة في أقل من جمعة يتصوره ويدريه، وهو مما لم يتقرر قاعدته، لأنه يختلف باختلاف كل زمان وأهله. وهذا لا عبرة به، فإنه أسهل ما يعرفه".

وفى موضع آخر من ذات الكتاب يمضى الصفدى منافحا عن "المقامات" فيقول إنها "يتداولها الناس، ويتعاطَوْن كووسها، ويتمثلون بأبياتها وأسجاعها، ويكرون عليها من أولها إلى آخرها، ويبحثون عن عوراتها، وينقبون عن مساوئها، فلا يجدون فيها مغمزا، ولا يقعون فيها على مطعن، بل تصفو على السبك، وتجود على الاستعمال.

ويزيدها مَرُّ الليالي جِدَّةً وتَقادمُ الأيام حُسْنَ شبابِ

على أن ابن الخشاب رد عليه أُليفاظًا يسيرةً، وأجابه المسعودي عنها. وابن الخشاب أصاب في القليل من القليل، وتعنت في كثير القليل. وكذلك ابن بري وضع عليها نكتا يسيرة. وناهيك بكتاب اشتهر، وضُرِب به المثل، وأصبح إحدى الأثافي في عِلم الأدب، وأصبحت ألفاظه ومعانيه حجة، ونقلت بها النسخ عدد حروفها.

وسار مسير الشمس في كل موضعٍ وهبّ هبوب الريح في البرّ والبحرِ

وما رأيت ولا سمعت بِمن أخذ جزءا من ترسُّلٍ، وقرأه على شيخ وحفظه وطلب به الرواية وعلق عليه حواشي لغة وإعراب ومعانٍ. وقد وضع الناس الشروح المبسوطة على المقامات، مثل المسعودي فإن له عليها شرحين، والمطرز وابن الأنباري وأبي البقاء وغيرهم. ولقد رأيت بعضهم يزعم أنها رموز في الكيمياء. ويُحكى أن الفرنج يقرؤونها على ملوكهم بلسانهم ويصورونها ويتنادمون بحكاياتها. وما ذاك إلا أن هذا الكتاب أحد مظاهره تلك الحكايات المضحكة، والوقائع التي إذا شرع الإنسان في الوقوف عليها تطلعت نفسه إلى ما تنتهي إليه، وتشوقت نفسه إلى الوقوف على آخر تلك القصة. هذا إلى ما فيها من الحكم والأمثال التي تشاكل كتاب "كليلة ودمنة"، وإلى ما فيها من أنواع الأدب وفنونه المختلفة وأساليبه المتنوعة".

وعلى ذات الوتيرة يُثْنِى الصفدى على المقامات فى كتابه: الآخر: "أعيان العصر وأعوان النصر"، لما فيها من بلاغة اللغة لا بلاغة الفن القصصى، إذ أشار إلى براعة تصرفه فى القول حتى إنه ليستطيع أن يؤدى المعنى المعتاد الواحد فى كل مرة بعبارة جديدة: "وقد استعمل الحريري رحمه الله هذا في مقاماته، فهو في كل مرة يجتمع فيها الحارث بن همام بأبي زيد ويحتاج إلى أن يقول: "فلما أصبح الصبح" تراه يعبر بعبارة عن هذا

المعنى بغير عبارته الأولى: فتارة قال: فلما لاح ابن ذُكَاء، وألحف الجوّ الضياء. وتارة قال: إلى أن أطل التنوير، وحَسَر الصبح المنير. وتارة قال: حتى إذا لألأ الأفقَ ذَنَبُ السِّرْحان، وآن انبلاج الفجر وحان. وتارة قال: إلى أن عطس أنف الصباح، ولاح داعي الفلاح. وتارة قال: فلما بلغ الليل غايته، ورفع الصبح رايته. وهذا كثير في مقاماته، وهو من القدرة على الكلام".

وبَيِّنٌ أن إعجاب الصفدى بالمقامات هو إعجاب شديد. يلمس القارئ ذلك لمسا فى هذه اللمحات الانطباعية التى أشار فيها مع ذلك إلى كل شىء ما عدا الصنعة القصصية، وهى ما يهمنا هنا، اللهم إلا إشارة عارضة إلى ما فيها من تشويق.

وتحدث الصفدى أيضا فى ترجمة أحد مشايخه، وهو محمود بن سليمان بن فهد، عن قراءته "مقامات" الحريرى عليه فقال: "وكنتُ قد قرأت عليه "المقامات الحريرية" وانتهيت منها الى آخر المقامة الخامسة والعشرين في سنة ثلاث وعشرين وسبع مئة، فكتب هو عليها: قرأ عليَّ المولى الصدر فلان الدّين، نفعه الله بالعلم ونفع به، من أوّل كتاب "المقامات" الى آخر الخامسة والعشرين قراءةً تُطْرِب السامع، وتأخذ من أهواء القلوب بالمجامع، وسأل منها عن غوامضَ تدلّ على ذكاء خاطره المتّقد، وصفاء ذهنه العارف منه بما ينتقي وينتقد. ورويتها له عن الشيخ الإمام مجد الدين

أبي عبد الله محمد بن أحمد بن الظهير الإبلي. وساق سنده الى الحريري. ثم إنه كتب لي على آخرها، وقد كملت قراءتها عليه بدمشق في ثاني عشر شهر الله المحرّم سنة أربع وعشرين وسبع مئة: قرأ عليَّ المولى الكبير الرئيس العالم الفاضل المُتقن المجيد نظمًا ونثرًا، المحسن في كل ما يأتي به من الأنواع الأدبية بديهةً وفكرًا، فلانُ الدين نفعه الله بالعلم ونفع به كتاب "المقامات الحريرية" قراءة دلت على تمكنه من علم البيان، واقتداره على إبراز عقائل المعاني المستكنّة في خدور الخواطر مجلوّة لعيان الأعيان. وإنه استشفّ أشعة مقاصدها بفكره المتّقد، وفرّق بين قيم فرائدها بخاطره المنتقد، فما تجاوز مكانًا إلا وأحسن الكلام في حقيقته ومجازه، ولا تعدّى بيانًا إلا وأجمل المقال في تردد البلاغة بين بسط القول فيه وإيجازه، ورويته له عن فلان. وذكر السند على العادة". وهو تعليق يدل على أن المقامات لم تكن تعني عنده شيئًا آخر سوى لغتها وبيانها، ومن ثم فلا اهتمام بشيء يتعلق بصنعتها القصصية وبنائها الفنى. والواقع أن من درس المقامات فى تراثنا العربى لم يتناولها، فى حدود ما نعرف، إلا من ناحية اللغة وشرح غريبها وتوضيح معانيها والتعريف بما ورد ذكره فيها من الأماكن والأشخاص دون أى تطرق إلى ما فيها من عبقرية قصصية رغم أنه "قد اعتنى بشرح المقامات أفاضل العلماء شروحا متنوعة تفوق الحصر والعد"

على ما يقول عبد القادر البغدادى فى "خزانة الأدب ولبّ لُبَاب لسان العرب".

وفى موضع آخر من "المثل السائر" لابن الأثير نقرأ ما يلى: "وأُمَثّل لك مثالاً إذا حَذَوْتَه أمنتَ الطاعن والعائب، وقيل في كلامك: ليبلغ الشاهد الغائب. والذي أقوله في ذلك هو أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها. فإن كان المعنى فيهما سواء فذاك التطويل بعينه، لأن التطويل إنما هو الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليه بدونها. وإذا وردت سجعتان تدلان على معنى واحد كانت إحداهما كافيةً في الدلالة عليه، وجُل كلام الناس المسجوع جارٍ عليه. وإذا تأملتَ كتابة المُفْلقين ممن تقدم كالصابي وابن العميد وابن عبادٍ وفلان وفلان فإنك ترى أكثر المسجوع منه كذلك، والأقل منه على ما أشرت إليه. ولقد تصفحت المقامات الحريرية والخطب النباتية، على غرام الناس بهما وإكبابهم عليهما، فوجدت الأكثر من السجع فيهما على الأسلوب الذي أنكرتُه". وواضح أن ما يهم ابن الأثير فى "المقامات" الحريرية هو السجع ولا شىء سوى السجع. ومما له مغزاه الواضح أنه يقرن بين مقامات الحريرى وخطب ابن نباتة مع أن كلا منهما ينتمى إلى جنس أدبى غير الجنس الذى ينتمى إليه الآخر، لكن لا غرابة فى هذا، فالمهم هو السجع، الذى يربط بينهما فى نظره.

ومرة أخرى نقرأ عند ابن الاثير ما قاله فى "المقامات"، فإذا به لا يخرج عن السجع وما إليه حتى لقد ظنت طائفة من الأدباء والنقاد فى عصرنا أن تلك المقامات لا تخرج عن ذلك، وجهلوا أنها إبداع قصصى عجيب. قال ابن الأثير: "سلك قوم فى منثور الكلام ومنظومه طرقا خارجة عن موضوع علم البيان، وهي بنَجْوَة عنه، لأنها في واد، وعلم البيان في واد. فممن فعل ذلك الحريريُّ صاحبُ المقامات، فإنه ذكَرٍ تلك الرسالة التي هي كلمة معجمة وكلمة مهملة، والرسالة التي حرف من حروف ألفاظها معجم، والآخر غير معجم، ونظم غيره شعرا آخر كل بيت منه أول للبيت الذي يليه. وكل هذا، وإن تضمن مشقة من الصناعة، فإنه خارج عن باب الفصاحة والبلاغة، لأن الفصاحة هي ظهور الألفاظ مع حسنها، على ما أشرت إليه في مقدمة كتابي هذا. وكذلك البلاغة، فإنها الانتهاء في محاسن الألفاظ والمعاني، من قولنا: "بلغت المكان" إذا انتهيت إليه. وهذا الكلام المصوغ بما أتى به الحريري في رسالته وأورده ذلك الشاعر في شعره لا يتضمن فصاحة ولا بلاغة، وإنما يأتي ومعانيه غثة باردة. وسبب ذلك أنها تُسْتَكْرَه استكراها، وتُوضَع في غير مواضعها. وكذلك ألفاظه، فإنها تجيء مكرهة أيضا غير ملائمة لأخواتها. وعِلم البيان إنما هو الفصاحة والبلاغة في الألفاظ والمعاني، فإذا خرج عنه شيء من هذه الأوضاع المشار إليها لا يكون معدودا منه ولا داخلا في بابه. ولو

كان ذلك مما يُوصَف بحسن ألفاظه ومعانيه لوَرَدَ في كتاب الله عز وجل الذي هو معدن الفصاحة والبلاغة أو وَرَدَ في كلام العرب الفصحاء، ولم نره في شيء من أشعارهم ولا خطبهم". ولو كان انتقاد ابن الأثير يقوم مثلا على أن الحريرى يلجأ إلى السجع دائما لا يتركه لحظة لفهمنا موقفه من سجع الرجل، لكنه يعلى من شأن السجع، إلا أنه يريده على طريقة معينة يراها أجدر الطرق بالتسجيع. وهذا كل ما هنالك، إذ لم يتطرق البتة إلى شىء يتصل بالصنعة القصصية فى ذلك العمل.

ونفس الشىء نلاحظه فيما كتبه عبد القادر البغدادى فى "خزانة الأدب ولُبّ لُبَاب لسان العرب" عن الحريرى وعمله. قال: "الحريري هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري صاحب المقامات. كان أحد أئمة عصره، ورُزِق السعادة والحظوة التامة في عمل المقامات، واشتملت على شيءٍ كثيرٍ من كلام العرب من لغاتها وأمثالها ورموز أسرار كلامها. ومَنْ عَرَفَها حق معرفتها استدل بها على فضله وكثرة اطلاعه وغزارة مادته. رُوِيَ أن الزمخشري لما وقف عليها استحسنها، وكتب على ظهر نسخة منها:

أُقسم بالله وآياته ومَشْعَر الحج وميقاته
أن الحريري حريٌّ بأن نكتب بالتبر مقاماته

ثم صنع الزمخشري المقامات المنسوبة إليه، وهي قليلة بالنسبة إليها، وشرحها أيضا، وصنع في إثرها نوابغ الكلم. وقد اعتنى بشرح المقامات أفاضل العلماء شروحا متنوعة تفوت الحصر والعد. وله أيضا "دُرّة الغَوّاص"، وله أيضا شروحٌ كثيرة قد اجتمع منها عندي خمسة شروح. وله أيضا "مُلحة الإعراب" في النحو، وشرحها أيضا. وهو عند العلماء يعد ضعيفا في النحو. وله ديوان رسائل وشعر كثير، وله قصائد استعمل فيها التجنيس كثيرا . . . ". والطريف فى ذلك كله أن يُتَّهَم الحريرى بأنه كان ضعيفا فى النحو!

ثم هذا هو ما يقوله ابن الصيقل الجزرى (ت٧٠١هـ) عن "المقامات الزينية"، التى حبَّرها بقلمه: "تشتمل على كل رجب من الجد الطريف، وكل ضرب من الهزل الظريف، وكل مرصَّع من النثر المنيف، وكل مصرَّع من الشعر اللطيف، وكل زهو من المحض المليح المليح، وكل حلو من الحَمْض الصريح الفصيح، وأودعتها من لطائف الأجناس، ونفائس الجوهر المنزه عن ثقب الماس، والجمان الناشر رمام الأرماس، والمرجان المطهَّر عن طَمْث مجاورة الأمراس، ما يفوق غوارب البحور، ويروق درر نحور الحور، وضمّنتها من الآيات المحكمات، والأخبار المسندات، وعرائس المذاكرات، وغرائس المناظرات، ومن العظات ما يسيل الدموع، ومن الزاجرات ما يحيل الهجوع، ومن المضحكات ما يضحك الموتور، ومن الملهيات ما يهتك

المستور، ومن المفاكهات ما يشرح الصدور، ومن المنافثات ما يبرئ المصدور، ومن الرسائل ما يسهّل السول، ومن المسائل ما يفحم المسؤول، ومن البدائع ما يسلب العقول، ومن الغرائب ما يطرب العقول، ومن الخطب اللطيفة، والنخب الوريفة، ومن محاسن الأمثال، ومعادن السحر الحلال، الجليّ المنثال، الخلي عن المثال والتمثال، ومن العبارات الحسنة، والحكايات المستحسنة، والمقاصد البالغة الرضية، والقواعد السائغة الفرضية، والأفانين الصادحة الأدبية، والقوانين الواضحة الطبية، ومن النكت الفقهية، والأصول المتداولة النحوية، وحليّتها باللؤلؤ المنثور، وأخليتها من شطر المعمّى للحديث المأثور". ولقد تكلم المؤلف، كما هو واضح، عن كل شيء فى عمله من ناحية اللغة والمضمون وأثره فى النفوس وما إلى ذلك مستعملاً شيئا قريبا من النقد الانطباعى، إلا أنه مع هذا لم يقترب من الجانب القصصى فيه.

وقرأت فى "عجائب المقدور فى أخبار تيمور" لابن عرب شاه عن أهمية كتابه هذا ما يلى: "وفائدة هذه الحكايات تنبيه أشرف جنس المخلوقات، وألطف طائفة المكونات، وهو نوع الإنسان، الذي اختصه الله تعالى بأنواع الإحسان، وأيده بالعقل، وأمده بالنقل. على أنه إذا كان هذا الفعل الجليل يَصْدُر في التنظير والتمثيل من أخسّ الحيوانات، وما لا يعقل من الموجودات، فلأَنْ يَصْدُر من أُولِى النهى وأُولِى الفضل والمكارم والعُلَى،

أولى وأحرى، لا سيما من رفع الله في الدنيا مقداره، وأعلى على فم الخلائق مناره، وحكمه في عبيده المستضعفين، واسترعاه على رعية سامعين مطيعين، وسلطه على دمائهم وأموالهم، وبسط يده ولسانه في رفاهيتهم ونكالهم. والأصل في هذا كله قول مَنْ عَمّ عبيدَه بفضله، وبقوله اهتدى العالمون: وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون".

من الواضح إذن أن العرب القدماء لم يهتموا بالتقعيد لفن القَصَص كما صنعوا مع الشعر والرسائل والخطب رغم أنهم أبدعوا قَصَصًا كثيرا ومتنوعا ورائعا، فما السبب يا ترى فى أن الجاحظ أو أبا هلال العسكرى أو قدامة أو ابن الأثير أو الصفدى أو أحدا من أدباء المقامة لم يحاول أن يقنن لنا المواصفات والقواعد التى تحكم ذلك الفن؟ إن هذا لأمر يبعث على الاستغراب. إن الوضع هنا مختلف عنه فى المسرح، فهم أولا لم يعرفوا الإبداع فى مجال المسرح، كما أنهم لم يطلعوا على الإغريقى منه، وهو ما يتضح من عدم فهمهم لأنواع المسرحيات فى كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وظنوا أنه إنما يتحدث عن المديح والهجاء رغم أن كلامه إنما كان فى المأساة والملهاة. أما بالنسبة إلى الفن القصصى فقد كانوا يعرفونه من قبل الإسلام كما رأينا، فضلا عن أنهم قد ترجموا بعد الإسلام كثيرا من القَصَص الأجنبى من الفرس والهند مثلا، إلى جانب ما أبدعته يراعاتهم إبداعا. ليس ذلك فقط، فقد رأيناهم يعجبون بالمقامات وغيرها من ألوان هذا

الفن، إلا أن ما كتبوه فى باب الإعجاب لا يزيد عن العبارات الانطباعية التى تخلو من التقعيد والتحديد والتفصيل.

خلاصة القول أن العرب لم يتركوا لنا شيئًا يُذكَر فى النقد القصصى برغم ممارستهم لهذا الفن: رسائل ومقامات وحكايات وقصصًا وسيَرًا على نطاق واسع. وهذا يقودنا إلى ما قالته د. ألفت الروبى فى الصفحات الأولى من كتابها: "بلاغة التوصيل وتأسيس النوع" من أن الفن القصصى كان مهمّشًا وغير معترف به عند العرب، فهو حكم خاطئ تماما. ولو أنها قالت إنه كان مهمّشًا فى كتابات النقاد القدماء فلم يتناولوه بالتحليل الفنى واكتفوا فى الحالات التى وقعت لنا على الأقل بالأحكام الانطباعية التى يبدون فيها إعجابهم بالعمل الذى يتحدثون عنه لكان فى كلامها صحة. وكيف يكون القصص لدى العرب مهمشا وغير معترف به، وقد تركوا لنا كل هذا الكم الوفير من القصص؟ وكذلك كيف يكون هذا الفن مهمشا وغير معترف به عندهم وقد ألف فيه كبار الكتاب كابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ وأبى الفرج الأصفهانى وابن شُهَيْد وأبى العلاء المعرى وبديع الزمان الهمدانى وياقوت الحموى والزمخشرى وابن الجوزى والقاضى التنوخى والإبشيهى وابن عربشاه...؟ وكيف يكون هذا الفن مهمّشًا وغير معترف به وها هم هؤلاء الكتّاب الكبار يبدون إعجابهم بالأعمال القصصية كما شاهدنا بأنفسنا؟ واضح أن هذا الحكم هو حكم

متسرع وغير متعمق. والعجيب أنها تعود فتقول فى الفصل الثانى من الكتاب إن الكتابة النثرية العربية قد اتخذت مسارات قصصية متعددة. فكيف يصح هذا مع قولها إن هذا اللون من الكتابة كان مهمشا وغير معترف به عند العرب؟ وبالمثل قد أخطأت خطأ آخر حين زعمت أن الشكل القصصى قد تولد من رحم الرسالة فى نَصَّىْ "رسالة الغفران" و"رسالة التوابع والزوابع"، إذ الفن القصصى، كما رأينا معا، كان معروفا عند العرب منذ الجاهلية. وبعد الإسلام نجد لدينا عبيد بن شرية وابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ. . .إلخ، وكل هؤلاء سابقون على المعرى وابن شُهَيْد كما هو معلوم. ولن نتحدث عن القرآن والأحاديث وما فيهما من قصص. فهذا إذن حكم متعجل غير متعمق.

*****

ومعروف أن العمل القصصى يتكون من أحداث وحوارات، وشخصيات تقع منها تلك الأحداث وتقوم بتلك الحوارات، وزمان ومكان تقع فيهما الأحداث والحوارات، وحبكة لها بداية ووسط وغاية تنتهى عندها . وبوجه عام يُشْتَرَط فى أى حدث أو شخص فى العمل القصصى أن يكون له دور يؤديه بحيث يدفع العمل إلى الأمام نحو الغاية التى يسعى إليها، وإلا كان عبئا عليه، ومن ثم فلا بد من حذفه. ذلك أن العمل القصصى ليس سلة مهملات نلقى فيها بكل ما يصادفنا من مخلفات، بل

هو تصميم محكم لا بد من مراعاة الدقة والاحتياط الشديد فى التعامل معه. وبالنسبة إلى الشخصيات ينبغى أن تكون طبيعية فى تصرفاتها وأقوالها بحيث يعكس ما تفعله أو تنطقه طبيعة عقلها وعواطفها وأخلاقها ومهنتها ووضعها الطبقى والثقافى وماضيها وأحلامها، فلا تكون صورةً من المؤلف، وإلا أصابت العمل القصصى بالفشل. كذلك ينبغى أن تكون صورةُ كلِ شخصية من شخصيات القصة من الوضوح والتميز بحيث لا تلتبس بغيرها من الشخصيات، بل تبقى فى أذهاننا بعد الانتهاء من قراءة العمل واضحة ناصعة. وهذا التميز يستلزم أن يقدمها لنا المؤلف بملامح وجهها وملابسها وتصرفاتها وطريقة كلامها وتفكيرها وإحساساتها وذكائها أو غبائها وتحرّجها الخلقى أو تسيُّبها ونظرتها إلى الحياة والمجتمع. . . على ألا يقول لنا فى ذات الوقت كل شىء عنها بالتفصيل، بل لا بد من ترك شىء أو أشياء لمخيلة القارئ حتى لا نرهقه بكثرة ما نذكره له عنها فتأتى النتيجة عكس المراد، إذ يزدحم عقله وترتبك ذاكرته وتختلط ملامح الشخصيات بعضها ببعض، وتضيع المتعة أو جزء منها عليه، وكذلك حتى نعطيه فرصة المساهمة مع المؤلف فى تصور العمل القصصى، وكأنه شريك له فى إبداعه، وهو ما يمده بالرضا. ويجب كذلك أن يكون ثَمَّ تناسق بين عناصر الشخصية: الخارجى منها والداخلى. وفى ذات الوقت على المؤلف أن يوضح من خلال الأحداث والحوارات العوامل

التى أدت إلى أن تجىء الشخصية على هذا النحو، إذ لا يكفى أن يقول لنا: هذا هو فلان، وهذه هى شخصيته، بل لا بد أن يبين لنا لماذا كانت شخصية فلان ذاك هكذا. وبعض المؤلفين قد يسوق لنا وصفه للشخصية فى أول العمل مرة واحدة ثم يَنْفضُ يديه منها بعد هذا، وبعضهم ينثر لنا ذلك الوصف هنا وهناك: فمرة يسوق ملمحا من ملامحها خلال السرد، ومرة يسوق لنا ملمحا آخر أثناء الحوار، ومرة يورد ملمحا ثالثا فى الوصف مباشرة... وهكذا إلى أن تتضح جوانب الشخصية. والشخصيات أنواع: فشخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية. والأولى هى التى عليها مدار العمل، أما الأخرى فتمثل عنصرا من عناصر البيئة التى يتحرك فيها البطل ويدخل فى علاقات معها. وعلى الأولى تُسَلَّط الأضواء وينصبّ الاهتمام، أما الأخرى فيقوم دورها فى المقام الأول على مساندة الشخصية الرئيسية وكشف مخبوءاتها. وفى كثير من الأحول تأتى الشخصية الثانوية مسطّحةً لا نعرف كثيرا عن خباياها ولا نلمس لها تطورا ولا عمقا، على عكس الشخصيات الرئيسية التى تأتى إلى القصة بشكل، وتخرج منه بشكل آخر مختلف نتيجةً لما تعرضت له طوال القصة من تطور انتقل بها من حال إلى حال.

أما السَّرْد فإنه يؤدَّى بأكثر من طريقة: فقد يحكى المؤلف قصته بضمير الغائب، بمعنى أنه لا يكون له وجود داخل القصة، بل يبقى مجرد

راو لها، فيقول مثلا: قام فلان من نومه فوجد نفسه مرهقًا بسبب سهره الطويل البارحة فقرر أن يمضى فى النوم ولا يذهب إلى العمل. . . إلخ. ويلاحظ القارئ كيف أن كل الضمائر فى النص هى ضمائر الغائب، على حين أنه لو قال هذا الكلام بوصفه أحد أشخاص القصة لجاء هكذا: قمتُ من نومى فوجدتُ نفسى مرهقًا بسبب سهرى الطويل البارحة فقررتُ أن أمضى فى النوم ولا أذهب إلى العمل. . . ويكون الضمير المستخدَم حينئذ هو ضمير المتكلم، إذ الراوى هنا إنما يحكى عن نفسه. بخلاف الطريقة الأولى التى يحكى لنا فيها المؤلف قصته وهو بعيد فلا نعرف عنه شيئا سوى أنه يروى لنا القصة، ومن ثم فلا تدخُّل منه فى العمل بتعليق أو تعاطف نحو هذا الشخص أو ذلك الحدث. . . إلا أن الأعمال القصصية التراثية، وكذلك الأعمال المبكرة فى نهضتنا الأدبية الحديثة، كانت تشهد فى بعض الأحيان تدخُّل هذا الراوى فى صميم القصة، فنسمعه مثلا يقول: هذا ما كان من أمر فلان، أما فلان فقد حدث له كذا وكذا. أو هذه قصة جديرة بأن تُكتَب بالإبر على آماق البصر. أو لقد قست الظروف على فلان فحرمته، يا ويلاه، من أمه وهو طفلٌ صغيرٌ غَضُّ العود، له الله. . . وكان المنفلوطى كثيرا ما يعبر عن رحمته وألمه لأبطال قصصه جهارا نهارا لا مواربة فى ذلك، كما كان طه حسين يتدخل أحيانا تدخلا مباشرا فى مجرى قصص مجموعته: "المعذبون فى الأرض"،

فيبدى تعاطفه مع هذه الشخصية أو تلك، أو يناقش القراء فى أصول الفن القصصى وما ينبغى مراعاته فى نظر نقادها من قواعد، ثم يعلن لهم أنه لا يلتزم بشىء من هذه القواعد لأنه كاتب مبدع حر لا يتلقى أوامر من النقاد، بل ينصت إلى صوت قلمه فقط. والفرق بين الطريقتين اللتين سبق ذكرهما هو أن الراوى الغائب يعرف كل شىء عن كل شخص وكل واقعة ولا تغيب عنه شاردة ولا واردة، أما رواية القصة بضمير المتكلم فتقرب بين الراوى وقرائه، إذ يخاطبهم ويناجيهم ويفض مغاليق قلبه وعقله أمامهم كأنهم أصدقاؤه، وهو ما يقيم بينه وبينهم جسرا من الحميمية والتفاهم. وهناك طريقة أخرى هى أن يسجل لنا أحدُ أشخاصِ القصة كلَّ ما يحدث كتابةً: فى مذكرات له، أو فى رسائل يتبادلها مع شخص آخر، أو فى اعترافات يقدمها للشرطة مثلا. . . وهناك طريقة رابعة تتلخص فى أن يروى لنا القصة عدة أفراد من أشخاصها كما هو الحال فى "ميرامار" لنجيب محفوظ، وفى "الرجل الذى فقد ظله" لفتحى غانم، وفى "ظلال على الجانب الآخر" لمحمود دياب. وفى هذه الحالة فإن رواية كل منهم للقصة تختلف قليلا أو كثيرا عن رواية الآخرين تبعا لمبدإ النسبية، إذ كل إنسان إنما يتعامل مع الأشياء والناس من خلال شخصيته هو: فهو يرى بعينيه هو، ويسمع بأذنيه هو، ويلمس ببشرته هو، ويشم بأنفه هو. . . وهو فى كل ذلك مختلف عن الآخرين. وبهذا يتجمع لدينا أكثر من وجهة نظر

للحدث الواحد وللشخص الواحد، وهذا من شأنه أن يُغْنِيَ العمل ويغنى رؤية القارئ جميعا. وهو يشبه ما نراه فى إذاعة مباريات كرة القدم هذه الأيام عند تسجيل هدف بالذات حيث يَعْقُب ذلك عرضُه من عدة زوايا مختلفة مما يترتب عليه أن يبدو الهدف الواحد وكأنه أهداف مختلفة، لأن رؤيته من زاوية جديدة كل مرة يريناه من وضع مختلف بطعم مختلف بحيث يتضح لنا فى كل إعادةٍ أشياءُ كانت خافية عنا فى المرات الأخرى.

وهناك أسلوب جديد اتبعه توفيق الحكيم مرة واحدة فى عمل من أعماله ولم يعد إليه، كما أن أحدا لم يتابعه عليه فى حدود ما أعرف، وهو أسلوب المزج بين القصة والمسرحية: ففصل قصصى يعقبه فصل مسرحى... وهكذا حتى ينتهى العمل. وقد سماه الحكيم وقتها فى أواخر الستينات: "مسرواية"، وكان عنوانه: "بنك القلق". و قد نقل هذه الطريقة من بعض الآداب الغربية. ويبدو أنه لم يُسْتَقْبَل من قِبَل النقاد والقراء بالحفاوة المرتجاة، ومن ثم أسقطه الحكيم من حسابه تماما بعد ذلك.

كذلك عند سرد أحداث القصة يمكن أن يتبع المؤلف الطريق المستقيم الآتى من الخلف إلى الأمام، أى البدء بأقصى نقطة فى الماضى ثم المضىّ قدُمًا دون تعريجٍ هنا أو هناك أو تقهقر عن الأحداث أو سبقٍ لها حتى تنتهى القصة لدى أبعد نقطة تصل إليها. ويمكنه كذلك أن يعكس

اتجاه السير، فيبدأ بآخر ما بلغته القصة ثم يعود أدراجه إلى الخلف ليفسر ما وقع، كأن تكون هناك جريمة قتل مثلا فيذكرها المؤلف ويسوق ملابساتها وما يتصل بها من أشخاص ليرجع القهقرى بعد هذا من البداية حاكيا لنا ما وقع من "طقطق لسلام عليكم" حتى يصل مرة أخرى إلى النقطة التى بدأت بها القصة، ولكن بعد أن يكون قد فسر لنا كل شىء. وهناك أيضا طريقة أخرى، وهى أن يقفز السرد من هنا إلى هناك تبعا للموقف حتى ينجلى فى النهاية كل شىء. وثم طريقة رابعة هى الطريقة الحلزونية، وهى أن يبدأ حكاية تتفرع منها حكاية تتفرع منها بدورها حكاية ثالثة. فهى حكاية داخل حكاية داخل حكاية. ويجد القارئ أمثلة على تلك الطريقة فى "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة". وهناك طريقة تيار الشعور حيث تتداعى الأحداث وتظهر الشخصيات تبعاً لما يخطر على بال الراوى صاحب ضمير المتكلم. وقد تتداخل الطرق المتبعة فى رواية أحداث القصة كما هو الحال فى عدد غير قليل من القصص الحالىّ: ففى بعض المواضع يلجأ المؤلف إلى ضمير الغائب، لنفاجأ بالقصة فى بعض المواضع الأخرى وقد تحولت إلى ضمير المتكلم، وفى بعضها الآخر وهى تُرْوَى بأسلوب تيار الشعور . . . وهكذا. والمهم فى كل ذلك أن يخطط القصاص لعمله جيدا حتى لا يفلت منه زمام القصة وينهار بناؤها. وعليه أثناء ذلك أن يشد القارئ طوال القصة شدا لا يستطيع أن

يفلت من إساره. وهذا هو عنصر التشويق، وهو من أهم عناصر الفن القصصى.

ويقول مُنَظِّرو القصة إن على المؤلف الالتصاق بالواقع وتجنب الخوارق والمصادفات حتى يكون مقنعا وينجح فى الإيهام بأن ما يقدمه هو ما يجرى فعلا فى الحياة فلا ينفضّ عنه القراء. لكن ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن نظرتنا إلى الحياة والواقع قد تختلف من حقبة تاريخية أو من أمة من الأمم إلى أخرى. إن الذى يقرأ "فن الشعر" لأرسطو يعرف مدى حرصه على أن تكون المسرحية والملحمة ملتصقتين بالواقع، إلا أننا نعرف أيضا أن المسرحيات والملاحم الإغريقية لم تسلم من أن تضم بين جنباتها أحداثا لا يمكن أن تكون واقعية إطلاقا من وجهة نظرنا ومن وجهة نظر العلم والقانون الطبيعى كتجسد الآلهة وتعددها ووجود الكائن العجيب ذى العين الواحدة المسمى بـ"السيكلوب" . . . لكن كل تلك الأمور كانت واقعية عند مؤلفى تلك الملاحم والمسرحيات مثلما كان ظهور العفاريت والشياطين ووقوع السحر الذى يحول الآدميين إلى حيوانات أمورا محتملة الوقوع لدى مؤلفى ألف ليلة وليلة. كذلك فإن قصص الحيوان مثل "كليلة ودمنة" لابن المقفع و"رسالة النمر والثعلب" لسهل بن هارون و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شُهَيْد و"مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل وقصص هانز كرستيان أندرسون هى قصص غير واقعية بلا أى جدال، ومع ذلك فإننا نقرؤها

ونستمتع بها دون ان نرفع إصبعا للاعتراض بأنها غير واقعية. سيقال إننا نعرف منذ البداية أنها قصص رمزية. وأنا، فى الواقع، لا أشاح فى هذا الرد، لكنْ يهمنى هنا أن ألفت النظر إلى أن مطلب الواقعية ليس مطلبا حاسما، بل يقبل الأخذ والرد. كما أن كثيرا من أحداث القصص الرومانسى لا يقبله العقل. صحيح أنها لا تناقض القوانين الطبيعية، لكنها تعارض قوانين المجتمع وأعرافه ولا تقع بسهولة أو على الأقل: لا تقع بالسهولة التى تصورها لنا القصة، وقد تسيل بسببها دماء ولا يسمح المجتمع بوقوعها رغم كل هذا كأن تتزوج ابنة الباشا ابن جناينى القصر مثلا. ومع ذلك كان القراء وما زالوا يستمتعون بها ولا يتفون طويلا أمام مثل تلك الملاحظات.

وننتقل الآن إلى الحوار، وهو ذلك الكلام الذى يتبادله أشخاص القصة ويعبرون به عن أفكارهم ومشاعرهم ومواقفهم ويطرحون ما عندهم من أخبار. وقد يكون كلام الأشخاص فى الحوار قصيرا ممتلئا بالحيوية، وقد يطول حتى يُمل ويُمَل، وبخاصة إذا ترك المؤلف للمتحاور الفرصة لقول كل ما يريد، وما أكثر ما يريد كل منا الحديث إذا تُرِك له الحبل على الغارب ولم يجد من يوقفه ويعطى الطرف الآخر الفرصة للرد أو التعليق ولو بهمسة إعجاب أو صيحة استنكار كما هو الحال مثلا فى أواخر قصة "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم حيث يطول كلام العامل الروسى إيفانوفتش كثيرا

حتّى ليستغرق فى كل مرة عدة صفحات دون أن نشعر أن هناك طرفا آخر يحاوره هو محسن. كذلك قد يمهد الكاتب لعبارات الحوار بكلمة مثل: "قال/ صاح غاضبا/ تلعثم فى رده قائلا . . ."، وأحيانا ما يستعمل أسلوب المسرحية فى سَوْق الحوار دون عبارات تقديمية، أو يكتفى بكلمة "قال" فى كل مرة. كذلك أحيانا ما يندمج الحوار مع السرد مع تيار الشعور دون وجود علامات تميز هذا عن ذاك عن ذلك. وبوجه عام ينبغى أن يعكس الحوار شخصية صاحبه فلا يكون الشخص عاميا جاهلا غبيا، ثم نفجأ به عند الكلام إنسانا ذكيا فصيحا مثقفا ثقافة عالية، أو يكون خادما فلا يتركه المؤلف يتحدث بعقلية الخدامين محدودى الفكر والشعور، بل يجعل منه ندًّا للمثقفين من حوله، وربما تفوق عليهم. ومثالا على ذلك يمكننى أن أذكر الخادمة أمينة بطلة "دعاء الكروان" لطه حسين. ومن قضايا الحوار فى القصة أيضا اللهجة التى ينبغى كتابته بها: فهل نترك الناس فى الأعمال القصصية يتكلمون العامية التى يصطنعونها فى حياتهم اليومية حتّى نحافظ، كما يقول أنصار استعمال العامية فى الحوار، على نكهة الواقع؟ أم هل نركن دائما إلى الفصحى حتّى يفهمنا كل العرب فى كل العصور ونحافظ على ذلك الرباط اللغوى الذى يصلنا بإخواننا فى العروبة ويقيم بيننا وبين تراثنا وقرآننا حبلا لا تنفصم بمشيئة الله عُرَاه أبد الدهر، وبخاصة أن الإيهام بالواقع لا يقوم على اصطناع العامية، وإنما على

التصوير المتقن للشخصيات والوصف الحى للزمان والمكان، وعلى لغة الحوار الموحية وإحكام السرد وبناء القصة بناء مشوقا متينا ؟ ثم ينبغى ألا ننسى أن الأشخاص فى المسرحيات الشعرية والملاحم يتحدثون شعرا، وما من أحد في الحياة يصطنع الشعر فى كلامه مع الآخرين حتى لو كان أشعر الشعراء . ومع هذا لم يحدث أن اعترض ناقد أو قارئ على ذلك، إذ العبرة بالتصوير المقنع. كما أن جميع الشخصيات فى "ألف ليلة وليلة"، وكذلك فى كل السير الشعبية، وهى قصص كُتِبَتْ للعامة، إنما تصطنع الفصحى، والفصحى المسجوعة فى كثير من الحالات على ألسنة الشخصيات فى حوارها بعضها مع بعض، ولم يتذمر العامة من ذلك ولا رأوه قادحا فى قيمة تلك الأعمال. والمسألة، فى حقيقة أمرها، إيهام بالواقع لا تصوير حرفى له كما هو، والإيهام يمكن ان يتم بوسائل كثيرة دون الالتزام بالعامية فى الحوار .

*****

ولقد كان لترجمة الروايات الغربية دور مهم فى تطور القصص العربى فى العصر الحديث. وكان رفاعة الطهطاوى، فيما نعرف، أول مصرى يقوم بترجمة رواية غربية، وهى رواية القس الفرنسى فنلون: " Les Aventures de Télémaque"، التى أعطاها عنوانا مسجوعا هو "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، اقتداءً بالطريقة التى كانت شائعة فى

كثير من المؤلفات العربية القديمة فى العصور المتأخرة. وقد ظهرت هذه الترجمة عام ١٨٦٧م. ومن الذين أسهموا فى ترجمة الروايات من المصريين فى ذلك الوقت المبكر محمد عثمان جلال أحد تلامذة رفاعة، إذ عرّب سنة ١٨٧٢م رواية "بول وفرجينى" لبرناردين سان بيير جاعلاً عنوانها "الأمانى والمنّة فى حديث قبول وورد جَنّة". ومنهم كذلك حافظ إبراهيم مترجم "البؤساء" لفكتور هيجو، وصالح جودت مترجم "سر الاعتراف" (١٩٠٥م)، و"ضحية العفاف" و"اليد الأثيمة" و"السلاح الخفى" (١٩٠٦م)، وعبد القادر حمزة مترجم "هانيا" (١٩٠٥م)، والمنفلوطى معرّب "فى سبيل التاج" و"الشاعر أو سيرانو دى برجراك" و"الفضيلة أو بول وفرجينى" و"ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون"، وبعض هذه الأعمال هو فى الأصل من الأعمال المسرحية، إلا أنه حوله إلى رواية، كما أنه لم يترجمها بنفسه، بل تُرجِمَت له ثم أعاد هو صياغتها بأسلوبه. وهذه ليست إلا بضعة أمثلة فقط من أسماء الرواد المصريين فى ميدان الترجمة الروائية، وإلا فإن هذا اللون من الترجمة ما زال ماضيا فى طريقه حتى الآن، وشاركت فيه أقلام كثيرة على ما هو معروف.

وإذا كان عدد من هذه المترجمات قد صُبَّ فى أسلوب سليم متين كما هو الحال فيما ترجمه محمد عثمان جلال والمنفلوطى وحافظ إبراهيم، فإن كثيرا منها لم يُعْنَ به العناية اللازمة فجاءت لغته هزيلة ركيكة مبتذلة لا

تخلو من الأخطاء الصرفية والنحوية. وكان بعض المترجمين لا يهتم إلا بتأدية المعنى كيما اتفق، إذ كان كلما قرأ فصلا من الرواية التى يترجمها نحاها جانبا ثم شرع يترجم من الذاكرة ناسيا أشياء، ومضيفا أخرى، ومقدما ومؤخرا حسبما يحلو لذاكرته، ودون أن يراجع ما كتب، إذ كثيرا ما كان المترجمون يتخذون من ذلك العمل محترَفًا لكسب الرزق، فلم يكن لديهم وقت للتدقيق والتجويد وإحسان التحبير. كما كانوا يحوّلون الحوار فى كثير من الأحيان إلى سرد، مضيفين إليه بعض محفوظاتهم من الشعر العربى مما يناسب الموقف، فضلا عن أن كثيرا من الروايات التى عرّبوها لم تكن من روائع القصص فى كثير أو قليل، بل من الروايات الشعبية التى يراد بها التسلية، ولا تهتم إلا بالتشويق والمغامرات وحيل اللصوص والمجرمين وما إليها .

ومن الشام يمكن أن نذكر بطرس البستانى الذى ترجم "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو (١٨٦١م)، وسماها: "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية"، ويوسف سركيس مترجم "الرحلة الجوية فى المركبة الهوائية" لجول فرن (١٨٧٥م)، وألكسس زموخول مترجم "الوردات الثلاث" لفرانسوا كوبيه، وخليل ثابت مترجم "عروس النيل" لجورج إيبرس الألمانى، ويعقوب صروف مترجم "ملكة إنجلترا"، وفرح أنطون، الذى عرب عددا من رويات إسكندر دوماس، و"أتالا" لشاتوبريان، وأسعد داغر مترجم "بعد

العاصفة" وغيرها لهنرى بوردو، ونقولا حداد مترجم "الفرسان الثلاثة" وغيرها لدوماس، وطانيوس عبده أشهر مترجمى القصص فى تلك الفترة، ومارون عبود مترجم "أتالا ورنيه" (١٩٠١م)، ونقولا رزق الله، وسليم النقاش... إلخ. وكثير من هؤلاء وغيرهم كان مُقَامهم ومسرح نشاطهم بمصر، ومنهم فرح أنطون ومحمد كُرْد على وأسعد داغر وطانيوس عبده ونقولا الحداد وخليل ثابت وسليم النقاش ويعقوب صروف، مما يمكن معه أن ندمجهم ضمن مترجمى الروايات الأوائل فى مصر.

ومن فلسطين نستطيع أن نذكر خليل بيدس، الذى ترجم بعض الروايات من الروسية وغيرها، مثل "ابنة القبطان" لبوشكين (١٨٩٨م)، و"شقاء الملوك" للكاتبة الإنجليزية مارى كوريلى (عن الروسية ١٩٠٨م)، و"أهوال الاستبداد" لتولستوى (١٩٠٩م)، و"حنَّة كارنين" لتولستوى أيضا، و"المشوَّه" لفكتور هيجو... إلخ، وكذلك أحمد شاكر الكرمى، الذى ترجم عددا كبيرا من الأعمال القصصية لتشوسر وتولستوى وأوسكار وايلد وتشيكوف ودى موباسان. ومن الروايات المترجمة فى العراق رواية "العدل أساس الملك"، وهى منقولة عن الإنجليزية، وتقع حوادثها فى عهد الملك هنرى الرابع، وتعلى من قيمة العدل والتشدد فيه بوصفه أساس الحكم الصالح. ومنها أيضا رواية "الإصبعى"، التى ترجمها أنستاس الكرملى عن الفرنسية، وكتب فى مقدمتها أنها دليل على أن اتهام الغربيين

لنا بالغرام بأحاديث الجن والغول وما أشبه هو اتهام لا معنى له، لأنهم هم أيضا يغرمون بهذا اللون من الأحاديث ويؤلفون فيه لأولادهم الحكايات التى يبثونها ما يريدون من المغازى الأخلاقية. وهى تشبه حكاية "عقلة الإصبع" فى الآداب الشعبية عندنا . ومن هذه الروايات كذلك "المرمدة أو ذات الكوث الزجاجى"، ومترجمها، فيما يبدو، هو أيضا الأب إنستاس الكرملى، الذى عرّب كذلك قصة للكاتب الفرنسى إكرافيه مريميه بعنوان "ينبوع الشقاء"، وهى قصة ذات مغزى أخلاقى. . . وهكذا .

ومن الترجمة القصصية فى السعودية ترجمة عبد الجليل أسعد لبعض أعمال موباسان وغيره، ومنها "على ضوء القمر"، وترجمة محمد عالم الأفغانى لعدد من قصص تشيكوف وموم، وكذلك ترجمة محمد على قطب لبعض الأعمال القصصية من الصين وبريطانيا وأمريكا واسبانيا، وترجمة عزيز ضياء لعدد من القصص منها "الحلم" (١٩٥٧م) و"الكنز" (١٩٥٨م) و"حقائق الحياة" (١٩٦١م) لسومرست موم، ورائعة جورج أورْوِيل: "العالم عام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين" .

أما بالنسبة إلى اليمن فقد أمكننى العثور على إشارة إلى قصتّين مترجمتّين هما "أرملة على قبر" لتشارلز ديكنز (١٩٤٤م)، و"زوجتى أو زوجه" لبرنادرد هوليود، التى ترجمها عبد الله عبد الرحيم (١٩٤٥م) . وهناك ترجمة جزائرية لرواية شاتوبريان: "آخر بنى سراج" قام بها أحمد

الفاغون، وصدرت سنة ١٨٦٤م. وفى تونس تُذْكَر، بين مترجمى الرواية الأوربية المبكرين، أسماء كل من محمد المشيرقى والعربى الجلولى وإبراهيم فهمى بن شعبان ومحمد نجيب وعبد العزيز الوسلاتى. وقد تُرجِمَت بعض أعمال تولستوى منذ عام ١٩١١م.

*****

هذا عن الروايات المترجَمة، أما المؤلَّفة فكانت تتسم فى بدايات عصر النهضة بتكدس الأحداث وغلبة السرد على الحوار وكثرة المصادفات والأحداث الغريبة والتحليق فى عالم الخيال ووضوح الغرض الأخلاقى أو التعليمى وتدخل المؤلف فى سياق الأحداث بتعليقاته المباشرة والاستشهاد بين الحين والحين بالأمثال والحكم وأبيات الشعر. . .إلخ.

وفى كل بلد عربى يقف مؤرخو الرواية ونقادها عادة عند إحدى الروايات بوصفها البداية الحقيقية للرواية الفنية الجيدة: ففى مصر يحددون هذه البداية برواية محمد حسين هيكل: "زينب"، التى ظهرت فى بدايات العقْد الثانى من القرن العشرين، لما فيها من تصوير دقيق للريف المصرى بمناظره الطبيعية وحقوله وطيوره وبيوته وعاداته وتقاليده، ومعالجتها بعض القضايا المهمة كالعلاقة بين الفلاحين ومالك الأرض، والعلاقة العاطفية بين زينب وحامد ابن المالك الذى كانت تشتغل مع سائر الفلاحين فى أرضه،

وبينها وبين إبراهيم، الذى كانت تحبه ولكن لم يكتب لها الزواج منه بل تزوجت حسن رغم أنها لم تكن متعلقة به، وكذلك التطور الفكرى لحامد الطالب المطلع على كتب الفلسفة والاجتماع وما أشبه، إلى جانب أسلوب القصة العصرى البسيط الخالى من السجع والجناس والزخارف البديعية الأخرى، وإن لم تعد ريادة هيكل لفن الرواية أمرا يحظى بالإجماع، إذ يشير بعض الدارسين إلى أن "زينب" قد سبقتها قصص أخرى جيدة فنًا ومضمونًا كـ"عذراء دنشواى" لمحمود ظاهر حقى، و"فتاة مصر" ليعقوب صروف.

وتتجسد البداية الناضجة للفن الروائى فى بلاد الرافدين فى محمود أحمد السيد وروايته: "جلال حامد" (١٩٢٨م)، التى تأتى ثالثة فى ترتيب ما أصدره من أعمال روائية، إذ سبقتها روايتا "فى سبيل الزواج" (١٩٢١م) و"مصير الضعفاء" (١٩٢٢م). وهى تدور حول ثورة العراق عام ١٩٢٠م ورحيل البطل إلى الهند وعودته بعد فشل الثورة المذكورة، وتعكس آراء الكاتب السياسية والاجتماعية والأدبية من مثل حق العمال فى الإضراب لتحسين أوضاعهم وحق المرأة فى الحرية والتعليم وفى أن يكون لها رأى فى زواجها . . . إلخ، فضلا عن أنها لا تهيم فى أودية الخيال كما يقول مؤلفها، وإن لم تخل من بعض العيوب.

أما فى سوريا فتُعَدّ رواية "نهم" لشكيب الجابرى الصادرة سنة ١٩٣٦م هى البداية الفنية الحقيقية للرواية السورية. وهى رواية ذات اتّجاه رومانسى كبقية روايات ذلك المؤلف، الذى كان آخر ما كتبه فى هذا المضمار هو "وداعا يا أفاميا" (١٩٦٠م). ويبرر فى حوادثها التى تجرى فى برلين الانحلال الجنسى رغم ما تعالجه من القضايا الوطنية. وتمثل رواية توفيق يوسف عواد "الرغيف" (١٩٣٩م) عند النقاد ومؤرخى الرواية نقطة متميزة فى حقل الرواية اللبنانية، وموضوعها جهود بعض الشبان الوطنيين فى إيقاظ الروح القومية والمطالبة بحق العرب فى عيشة كريمة والكفاح ضد العثمانيين والإقطاعيين المحليين لبلوغ هاتين الغايتين. ويقوم رغيف الخبز بدور مهم فى الرواية، إذ يمثل المطلب الثانى إلى جانب الحرية. وقد سبقت روايةَ عواد أعمالٌ روائيةٌ لأمين الريحانى وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وكرم ملحم كرم وغيرهم، وهذه الروايات هى التى مهدت السبيل لـ"رغيف" عواد. لكن هذا لا يعنى بالضرورة أن تلك الرواية قد خلت من العيوب، فما من نتاج بشرى يخلو من الثغرات، وبخاصة إذا كان رائدا فى مجاله.

ويتريث د. إبراهيم السعافين عند رواية عبد الحليم عباس: "فتاة من فلسطين"، واضعا إياها فى محل الريادة من مسيرة الرواية فى الأردن. وهى "تقوم على تمجيد وحدة الأمة فى الشدائد والخطوب العظيمة"،

وتعالج مأساةَ فلسطين، رابطةً "القضية السياسية القومية بالمسألة الاجتماعية" في إطار قصة حب بين بَطَلَي الرواية اللذين يُقْدِمان على الزواج في تحدٍ لـ"التقاليد السائدة التي تجعل زواج أبناء العمومة مقدَّمًا على زواج الأغراب أو المتباعدين".

ويذكر د. سلطان بن سعد القحطاني في كتابه: "الرواية في المملكة العربية السعودية- نشأتها وتطورها" أن معظم الباحثين والنقاد يَعُدّون "ثمن التضحية" (١٩٥٩م) لحامد دمنهوري أول رواية سعودية جمعت معظم العناصر الفنية للرواية، إن لم تكن كلها. وهي رواية تصور الصراع الذي يدور في نفس البطل بين بقائه في بلده مع الاكتفاء بالقدر الذي حصَّله من التعليم وبين سفره إلى القاهرة لإكمال تعليمه هناك، وكذلك بين حبه لخطيبته غير المتعلمة التي خلّفها وراءه في السعودية وحبه لزميلته القاهرية الجميلة التي تتمتع بالجاه والمال والتعليم الجامعي.

أما في السودان فينصبّ الثناء الحقيقي للدكتور سيد حامد النساج في كتابه: "بانوراما الرواية العربية الحديثة" على الطيب صالح وأعماله القصصية، قائلا إن "الرواية العربية تبلغ قمة نضجها في السودان" على يديه، إذ تجمع بين النكهة المحلية ومسايرة التقدم العصري في الفن الروائي، كما أن مقدرته على وصف القرية السودانية بناسها وعاداتها وتقاليدها والمؤثرات المدنية الوافدة عليها ومزج الوقائع بالخرافة والأسطورة قد بلغت

من البراعة حدا بعيدا، علاوة على النفحة الصوفية التى يمسح بها على عالمه.

وبالنسبة للرواية التونسية فإن د. النساج أيضا فى كتابه المذكور لا يعترف من الناحية الفنية بشىء منها قبل رواية "جولة حول حانات البحر المتوسط" (١٩٣٥م) لعلى الدوعاجى، الذى يؤكد أنه "أبو القصة التونسية الحديثة بلا منازع"، نافيا أن تكون "الهيفاء وسراج الليل" لصالح السويسى (١٩٠٦م) أو "الساحرة التونسية" للصادق الرزوقى (١٩١٠م) أو "فكاهة فى مجلس قضاء" لمحمد مناشو (نفس العام) وأمثالها روايات بالمعنى الفنى الصحيح، بل هى، فى رأيه، أعمال ساذجة تُعَدّ أقرب إلى المقال أو الصورة الفكاهية منها إلى العمل القصصى. وتتناول رواية الدوعاجى موضوع الالتقاء بين حضارتى الشرق والغرب، مع الرمز لكل منهما بامرأة يخصص البطل لأولاهما جانبه الوجدانى، وللثانية جانبه الجسدى، وتدور معظم حوارتها على الجنس ووصف النساء فى أماكن وحالات مختلفة بأسلوب ساخر فى كثير من الأحيان.

كذلك يؤكد الدكتور النساج أن ظهور الرواية الجزائرية ذات المستوى الفنى الجيد قد تأخر إلى سبعينات القرن الماضى حين صدرت لعبد الحميد بن هدوقة روايتا "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" (١٩٧١م و١٩٧٤م على التوالى)، وللطاهر وطار "اللاز" و"الزلزال" (١٩٧٤م) و"الحوات

والقصر" (١٩٧٨م) . ويعجب الأستاذ الدكتور بالطاهر وطار إعجابا عظيما، عادًّا روايته: "اللاز" نقطة تحول فى مسيرة الرواية الجزائرية.

وبالنسبة للمغرب نجد كذلك د . النساج يختص الأستاذ عبد الكريم غلاب باهتمام زائد، مُبرِزًا تحمس هذا الكاتب المغربى للرواية تحمسًا يبلغ حد العشق، ذاكرا الأعمال الروائية التى أبدعتها يراعته: "دفنّا الماضى" (١٩٦٦م)، و"المعلم على" (١٩٧١م)، و"سبعة أبواب" . كما يلفت انتباهنا إلى ما لاحظه من تشابه بين الكاتب المغربى فى شغفه البادى فى رواياته بمدينة فاس والأستاذ نجيب محفوظ فى اهتمامه الشديد بقاهرة المُعِزّ، إذ يحرص كلاهما على تصوير البيئة المكانية، فضلا عن تشابههما فى موضوعات رواياتهما وأحداثها وشخصياتها .

*****

والآن إلى بعض نماذج الفن القصصى فى القديم وفى الحديث: فمن كتاب "العقد الفريد" لابن عبد ربه (٢٤٦- ٣٢٨هـ) نختار النص التالى: "حدثني أبو الحسن علي بن أحمد بن عمر بن الأجدع الكوفي بهيت، قال: حدثني إبراهيم بن علي مولى بني هاشم، قال: حدثنا ثقات شيوخنا: أن جَبَلة بن الأيهم بن أبي شمر الغساني لما أراد أن يُسلِم كتب إلى عمر بن الخطاب من الشام يعلمه بذلك يستأذنه في القدوم عليه، فسُرَّ بذلك عمر والمسلمون، فكتب إليه أن: اقدُمْ، ولك ما لنا، وعليك ما علينا . فخرج

جبلة في خمسمائة فارس من عك وجفنة، فلما دنا من المدينة ألبسهم ثياب الوَشْي المنسوج بالذهب والفضة، ولبس يومئذ جبلةُ تاجَه، وفيه قرط مارية، وهي جدته، فلم يبقَ يومئذ بالمدينة أحد إلا خرج ينظر إليه حتّى النساء والصبيان، وفرح المسلمون بقدومه وإسلامه، حتّى حضر الموسم من عامه ذلك مع عمر بن الخطابِ. فبينما هو يطوف بالبيت إذ وطئ على إزاره رجل من بني فزارة فحَله. فالتفت إليه جبلة مغضبًا، فلطمه فهشم أنفه. فاستعدى عليه الفزاري عمر بن الخطاب، فبعث إليه فقال: ما دعاك يا جبلة إلى أن لطمت أخاك هذا الفزاري فهشمت أنفه؟ فقال: إنه وطئ إزاري فحَله. ولولا حرمة هذا البيت لأخذت الذي في عيناه. فقال له عمر: أما أنت فقد أقررتَ. فإما أن ترضيه، وإلا أَقَدْتُه منك. قال: أتُقيده مني، وأنا ملك، وهو سُوقَة؟ قال: يا جبلة، إنه قد جمعك وإياه الإسلام، فما تَفْضُله بشيء إلا بالعافية. قال: والله لقد رجوتُ أن أكون في الإسلام أعزَّ مني في الجاهلية. قال عمر: دع عنك ذلك. قال: إذن أتنصَّر. قال: إن تنصَّرْتَ ضربتُ عنقك. قال: واجتمع قوم جبلة وبنو فزارة فكادت تكون فتنة. فقال جبلة: أخِّرْني إلى غد يا أمير المؤمنين. قال: ذلك لك. فلما كان جِنح الليل خرج هو وأصحابه، فلم يَثْنِ حتى دخل القسطنطينية على هرقل فتنصَّر، وأقام عنده. وأعظمَ هرقلُ قدومَ جبلة وسُرَّ بذلك، وأقطعه الأموال والأراضي والرِّباع.

فلما بعث عمر بن الخطاب رسولاً إلى هرقل يدعوه إلى الإسلام أجابه إلى المصالحة على غير الإسلام. فلما أراد أن يكتب جواب عمر قال للرسول: أَلَقيتَ ابن عمك هذا الذي ببلدنا (يعني جبلة) الذي أتانا راغبًا في ديننا ؟

قال: ما لقيتُه.

قال: الْقَهُ، ثم ائتني أُعْطِك جواب كتابك.

وذهب الرسول إلى باب جبلة، فإذا عليه من القهارمة والحجّاب والبهجة وكثرة الجمع مثل ما على باب هرقل. قال الرسول: فلم أزل أتلطف في الإذن حتى أذن لي، فدخلت عليه فرأيت رجلاً أصهب اللحية ذا سبال، وكان عهدي به أسمر أسود اللحية والرأس. فنظرت إليه فأنكرته، فإذا هو قد دعا بسُحَالة الذهب فذرَّها في لحيته حتى عاد أصهب، وهو قاعد على سرير من قوارير، قوائمه أربعة أُسُود من ذهب. فلما عرفني رفعني معه في السرير، فجعل يسائلني عن المسلمين، فذكرت خيرًا وقلت: قد أضعفوا أضعافًا على ما تعرف.

فقال: كيف تركت عمر بن الخطاب؟

قلت: بخير.

فرأيت الغم قد تبين فيه لما ذكرت له من سلامة عمر. قال: فانحدرت عن السرير، فقال: لم تأبى الكرامة التي أكرمناك بها ؟ قلت: إن

رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن هذا . قال: نعم، صلى الله عليه وسلم، ولكن نَقِّ قلبك من الدنس، ولا تُبَالِ علامَ قعدت. فلما سمعته يقول: "صلى الله عليه وسلم" طمعتُ فيه. فقلت له: ويحك يا جبلة ! ألا تُسْلِم، وقد عرفتَ الإسلام وفضله ؟

قال: أبعد ما كان مني؟

قلت: نعم، قد فعل رجل من بني فزارة أكثر مما فعلت. ارتد عن الإسلام وضرب وجوه المسلمين بالسيف، ثم رجع إلى الإسلام، وقُبِل ذلك منه، وخَلَّفته بالمدينة مسلما .

قال: ذَرْني من هذا . إن كنت تضمن لي أن يزوجني عمر ابنته ويوليني الأمر من بعده رجعت إلى الإسلام.

قلت: ضمنت لك التزوج، ولم أضمن لك الإمرة.

قال: فأومأ إلى خادم بين يديه، فذهب مسرعًا ، فإذا خدم قد جاءوا يحملون الصناديق فيها الطعام، فوُضِعَتْ ونُصِبَتْ موائد الذهب وصحاف الفضة، وقال لي: كل.

فقبضت يدي وقلت: إن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن الأكل في آنية الذهب والفضة.

فقال نعم، صلى الله عليه وسلم، ولكن نَقِّ قلبك، وكُلْ فيما أحببت.

قال: فأكل في الذهب والفضة، وأكلتُ في الخليج. فلما رُفِع الطعام جيء بطِسَاس الفضة وأباريق الذهب، وأومأ إلى خادم بين يديه، فمر مسرعًا، فسمعت حِسًّا فالتفتُ، فإذا خدم معهن الكراسي مرصعة بالجواهر، فوُضِعَتْ عشرة عن يمينه وعشرة عن يساره. ثم سمعت حِسًّا، فإذا عشر جَوَارٍ قد أقبلن مطمومات الشعر متكسرات في الحَلْي عليهن ثياب الديباج، فلم أرَ وجوهًا قط أحسن منهن، فأقعدهن على الكراسي عن يمينه. ثم سمعت حِسًّا، فإذا عشر جوارٍ أخرى، فأجلسهن على الكراسي عن يساره. ثم سمعت حِسًّا، فإذا جاريةٌ كأنها الشمس حُسْنًا، وعلى رأسها تاج، وعلى ذلك التاج طائر لم أرَ أحسن منه، وفي يدها اليمنى جامٌ فيه مسك وعنبر، وفي يدها اليسرى جامٌ فيه ماء ورد. فأومأتْ إلى الطائر، أو قال: فصفرت بالطائر، فوقع في جامِ ماء الورد فاضطرب فيه. ثم أومأت إليه، أو قال: فصفرت به، فطار حتى نزل على صليب في تاج جبلة، فلم يزل يرفرف حتى نفض ماء ريشه عليه، وضحك جَبَلة من شدة السرور حتى بدت أنيابه، ثم التفت إلى الجواري اللواتي عن يمينه، فقال: بالله أطربنني. فاندفعن يتغنَّيْنَ، يخفقن بعيدانهن ويقلن:

لله دَرُّ عصابة نادمتُهم	يومًا بجِلَّقَ في الزمان الأوّلِ
يُسْقَوْنَ من ورد البريص، عليهمو	بَرَدَى يصفّق بالرحيق السَّلْسَلِ

أولاد جفنة حول قبر أبيهمو قبر ابن ماريةَ الكريم المُفْضِلِ

يُغْشَوْن حتّى ما تهرُّ كلابهم لا يسألون عن السواد المقبلِ

بيض الوجوه كريمة أحسابهم شُمّ الأنوف من الطراز الأولِ

قال: فضحك حتّى بدت نواجذه، ثم قال: أتدري من قائل هذا؟

قلت: لا.

قال: قائله حسان بن ثابت شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ثم التفت إلى الجواري اللاتي عن يساره، فقال: بالله أبكيننا.

فاندفعن يتغنَّيْنَ، يخفقن بعيدانهن ويقلن:

لمن الدار أقفرتْ بمعانِ بين أعلى اليرموك فالخمّانِ؟

ذاك مَغْنًى لآل جفنةَ في الدهـ ـر محلاً لحادث الأزمانِ

قد أراني هناك دهرًا مكينًا عند ذلك التاج مقعدي ومكاني

ودنا الفِصْحُ فالولائد ينظمـ ـن سراعًا أَكِلّة المرجانِ

لم يعللن بالمغافير والصمـ ـغ ولا نُقْف حنظل الشريانِ

قال: فبكى حتّى جعلت الدموع تسيل على لحيته، ثم قال: أتدري من قائل هذا؟

قلت: لا أدري.

قال: حسان بن ثابت.

ثم أنشأ يقول:

تنصَّرَتِ الأشراف من عار لطمة ... وما كان فيها، لو صبرتَ لها، ضررْ

تكنَّفني منها لجاجٌ ونخوةٌ ... وبعتُ لها العين الصحيحة بالعَوَرْ

فيا ليت أمي لم تلدني، وليتني ... رجعتُ إلى الأمر الذي قال لي عمرْ

ويا ليتني أرعى المخاض بقفرة ... وكنت أسيرًا في ربيعةَ أو مُضَرْ

ويا ليت لي بالشام أدنى معيشة ... أجالس قومي ذاهبَ السمعِ والبصرْ

ثم سألني عن حسان: أحيٌّ هو؟

قلت: نعم، تركته حيًا.

فأمر لي بكُسْوَة ومالٍ ونُوقٍ مُوقَرَة بُرًّا، ثم قال لي: إن وجدته حيًا فادفع إليه الهدية وأقرئه سلامي. وإن وجدته ميتًا فادفعها إلى أهله، وانحر الجمال على قبره.

فلما قدمتُ على عمر أخبرته خبر جبلة وما دعوته إليه من الإسلام، والشرط الذي شرطه، وأني ضمنت له التزوج، ولم أضمن له الإمرة. فقال: هلا ضَمِنْتَ له الإِمْرَة؟ فإذا أفاء الله به الإسلام قضى عليه بحكمه عز وجل. ثم ذَكرتُ له الهدية التي أهداها إلى حسان بن ثابت.

فبعث إليه، وقد كُفَّ بصره، فأُتِيَ به، وقائد يقوده. فلما دخل قال: يا أمير المؤمنين، إني لأجد رياح آل جفنة عندك.

قال: نعم، هذا رجل أقبل من عنده.

قال: هات يا ابن أخي. إنه كريم من كرامٍ مدحتهم في الجاهلية، فحلف أن لا يلقى أحدًا يعرفني إلا أهدى إليَّ معه شيئًا. فدفعت إليه الهدية: المال والثياب، وأخبرته بما كان أَمَرَ به في الإبل إن وُجِد ميتًا.

فقال: وددت أني كنت ميتًا فنُحِرَتْ على قبري.

قال الزبير: وانصرف حسان وهو يقول:

إن ابن جفنة من بقية معشرٍ ... لم يَغْذُهم آباؤهم باللُّومِ

لم ينسني بالشام إذ هو ربُّها ... ملكًا ولا متنصِّرًا بالرومِ

يعطي الجزيل، ولا يراه عنده ... إلا كبعض عطية المذمومِ

فقال له رجل كان في مجلس عمر: أتذكر ملوكًا كفرةً أبادهم الله وأفناهم؟ قال: ممن الرجل؟ قال: مُزَنِيّ. قال: أمَا والله لولا سوابق قومك مع رسول الله صلى الله عليه وسلم لطوقتك طوق الحمامة.

قال: ثم جهزني عمر إلى قيصر وأمرني أن أضمن لجبلة ما اشترط به، فلما قدمت القسطنطينية وجدت الناس منصرفين من جنازته، فعملت أن الشقاء غلب عليه في أم الكتاب".

ومن كتاب "الأذكياء" لابن الجوزى (٥٠٨- ٥٩٧هـ): "قال ابن الموصلي: حدثني أبي، قال: أتيتُ يحيي بن خالد بن بَرْمَك فشكوت إليه ضيقة اليد، فقال: ويحك! وما أصنع لك؟ ليس عندنا في هذا الوقت شيء. ولكنْ عليك ههنا أمرٌ أدلك عليه فتكون فيه رجلاً. قد جاءني خليفة صاحب مصر يسألني أن أستهدي صاحبه شيئا. وقد أبيت ذلك، فألحَّ عليَّ. وقد بلغني أنك قد أُعْطِيتَ بجاريتك فلانة ثلاثة آلاف دينار. فهو ذا أستهديه إياها وأُخبِره أنها قد أعجبتني، وإياك أن تنقصها عن ثلاثين ألف دينار. فلم يزل يساومني حتى بذل لي عشرين ألف دينار. فلما سمعتها ضعف قلبي عن ردها فبعتها وقبضت العشرين ألفا. ثم صرتُ إلى يحيى بن خالد، فقال لي: كيف صنعت في بيعك الجارية؟ فأخبرته فقلت: والله ما ملكتُ نفسي أن أَجَبْتُ إلى العشرين ألفا حين سمعتها. فقال: إنك لخسيس. وهذا خليفة صاحب فارس قد جاءني في مثل هذا، فخذ جاريتك. فإذا ساومك فلا تنقصها عن خمسين ألف دينار، فإنه لا بد أن يشتريها منك بذلك. قال: فجاءني الرجل فاسْتَمْتُ عليه خمسين ألف دينار. فلم يزل يساومني حتى أعطاني ثلاثين ألف دينار، فضعف قلبي عن ردها ولم أصدّق بها، فأوجبتها له بها. ثم صرت إلى يحيى بن خالد فقال لي: بكم بعت الجارية؟ فأخبرته، فقال لي: ويحك! ألم تؤدبك الأولى عن الثانية؟ قلت: ضعفتُ والله عن رد شيء لم أطمع فيه. فقال: هذه

جاريتك، فخذها إليك. قال: فقلت: جارية أفدتُ بها خمسين ألف دينار، ثم أملكها؟ أُشهِدك أنها حرة وأني قد تزوجتها".

من كتاب "ألف ليلة وليلة": "حكاية هارون الرشيد مع علي العجمي وما يتبع ذلك من حديث الجراب الكردي: ومما يحكى أيضًا أن الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة من الليالي فاستدعى بوزيره. فلما حضر بين يديه قال له: يا جعفر، إني قلقت الليلة قلقًا عظيمًا وضاق صدري، وأريد منك شيئًا يسرّ خاطري وينشرح به صدري. فقال له جعفر: يا أمير المؤمنين، إن لي صديقًا اسمه علي العجمي، وعنده من الحكايات والأخبار المطربة ما يسرّ النفوس، ويزيل عن القلب البؤس. فقال له: عليَّ به. فقال: سمعًا طاعة. ثم إن جعفر خرج من عند الخليفة في طلب العجمي فأرسل خلفه، فلما حضر قال له: أجب أمير المؤمنين. فقال: سمعًا وطاعة. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة الخامسة والثلاثين بعد الثلاثمائة قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن العجمي قال: سمعًا وطاعة، ثم توجه معه إلى الخليفة. فلما تمثل بين يديه أذن له بالجلوس فجلس، فقال له الخليفة: يا علي، إنه ضاق صدري في هذه الليلة. وقد سمعت عنك أنك تحفظ حكايات وأخبارا، وأريدمنك أن تسْمِعني ما يزيل همي ويصقل فكري. فقال: يا أمير المؤمنين، هل أحدثك بالذي رأيته بعيني أو بالذي سمعته بأذني؟ فقال: إن كنت

رأيت شيئًا فاحكه. فقال: سمعًا وطاعة يا أمير المؤمنين. إني سافرت في بعض السنين من بلدي هذه، وهي مدينة بغداد، وصحبتي غلام ومعه جراب لطيف، ودخلنا المدينة. فبينما أنا أبيع وأشتري، وإذا برجل كردي، ظالم متعدّي، قد هجم عليَّ وأخذ مني الجراب وقال: هذا جرابي، وكل ما فيه متاعي. فقلت: يا معشر المسلمين، خلصوني من يد أفجر الظالمين. فقال الناس جميعًا: اذهبا إلى القاضي، واقبلا حكمه بالتراضي. فتوجهنا إلى القاضي، وأنا بحكمه راضي. فلما دخلنا عليه، وتمثلنا بين يديه، قال القاضي: في أي شيء جئتما؟ وما قضية خبركما؟ فقلت: نحن خصمان إليك تداعينا، وبحكمك تراضينا. فقال: أيكما المدَّعي؟ فتقدم الكردي وقال: أيد الله مولانا القاضي. إن هذا الجراب جرابي، وكل ما فيه متاعي، وقد ضاع مني ووجدته مع هذا الرجل. فقال القاضي: ومتى ضاع منك؟ فقال الكردي: من أمس هذا اليوم، وبتُّ لفقده بلا نوم. فقال القاضي: إن كنت تعرفه فصف لي ما فيه. فقال الكردي: في جرابي هذا مرودان من لجَيْن، وفيه أكحال للعين، ومنديل لليدين، ووضعت فيه شرّابتين وشمعدانين، وهو مشتمل على بيتين وطبقتين وملعقتين، ومخدة ونطعَيْن وإبريقين، وصينية وطشتين، وقسدرة وزلعتين، ومغرفة وسلة ومردوين، وهرة وكلبتين، وقصعة وقعيدتين، وجبة وفروتين وناقتين، وجاموسة وثورين، ولبؤة وسبعَين، ودبّة وثعلبين، ومرتبة وسريرين، وقصرًا

وقاعتين، ورواقًا ومقعدين، ومطبخًا ببابين، وجماعة أكراد يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي: ما تقول أنت يا هذا؟ فقمت إليه يا أمير المؤمنين وقد أبهتني الكردي بكلامه فقلت: أعز الله مولانا القاضي. أنا في جرابي هذا دُوَيرَةٌ خراب، وأخرى بلا باب، ومقصورة للكلاب، وفيه للصبيان كتّاب، وشباب يلعبون الكعاب، وفيه خيام وأطناب، ومدينة البصرة وبغداد، وقصر شداد بن عاد، وكُور حدّاد، وشبكة صياد وأوتاد، وبنات وأولاد، وألف قواد يشهدون أن الجراب جرابي. فلما سمع الكردي هذا الكلام بكى وانتحب وقال: يا مولانا القاضي، إن جرابي هذا معروف، وكل ما فيه موصوف. في جرابي هذا حصون وقلاع، وكراكي وسباع، ورجال يلعبون بالشطرنج والرقاع. وفي جرابي هذا حجرة ومهران، وفحل وحصانان، ورمحان طويلان. وهو مشتمل على سبع وأرنبين، ومدينة وقريتين. . . وقحبة وقوادين شاطرين. . . وأعمى وبصيرين، وأعرج وكسيحين، وقسيس وشماسين، وبطريق وراهبين، وقاض وشاهدين. وهم يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي: ما تقول يا علي؟ فامتلأت غيظًا يا أمير المؤمنين وتقدمت إليه وقلت: أيد الله مولانا القاضي. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة السادسة والثلاثين بعد الثلاثمائة قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن العجمي قال: فامتلأت غيظًا يا أمير المؤمنين، وتقدمت إليه

وقلت: أيد الله مولانا القاضي. أنا في جرابي هذا زرد وصفاح، وخزائن سلاح، وألف كبش نطّاح، وفيه للغنم مراح، وألف كلب نبّاح، وبساتين وكروم وأزهار ومشموم وتين وتفاح، وصور وأشباح، وقناني وأقداح، وعرائس ومغاني وأفراح، وهرج وصياح، وأقطارٌ فِسَاح، وإخوة نجاح، ورفقة صباح، ومعهم سيوف ورماح ملاح، وقوس ونشّاب، وأصدقاء وأحباب، وخلان وأصحاب، ومحابس للعقاب، وندماء للشراب، وطنبور ونايات، وأعلام ورايات، وصبيان وبنات، وعرائس مجليات، وجوارٍ مغنيات، وخمس حبشيات، وثلاث هنديات، وأربع مدنيات، وعشرون روميات، وخمسون تركيات، وسبعون عجميات، وثمانون كرديات، وتسعون جرجيات، والدجلة والفرات، وشبكة صيّاد، وقدّاحة وزِناد، وإِرَم ذات العمَاد . . . وميادين وإصطبلات، ومساجد وحمامات، وبناء وتجار، وخَشبة ومسمار، وعبد أسود ومزمار، ومقدّم وركبدار، ومدن وأمصار، ومائة ألف دينار، والكوفة مع الأنبار، وعشرون صندوقًا ملآنة بالقماش، وخمسون حاصلاً للمعاش، وغزة وعسقلان، ومن دمياط إلى أصوان، وإيوان كسرى أنوشروان، ومُلك سليمان، ومن وادي نعمان إلى أرض خراسان، وبلخ وأصبهان، ومن الهند إلى بلاد السودان. وفيه، أطال الله عمر مولانا القاضي، غلائل وعراضي وألف موس ماضي، تحلق ذقن القاضي، إن لم يخش عقابي، ولم يحكم بأن الجراب جرابي.

فلما سمع القاضي هذا الكلام تحير عقله من ذلك وقال: ما أراكما إلا شخصين نحسين، أو رجلين زنديقين، تلعبان بالقضاة والحكام، ولا تخشيان من الملام، لأنه ما وصف الواصفون، ولا سمع السامعون، بأعجب مما وصفتما، ولا تكلموا بمثل ما تكلمتما . والله إن من الصين إلى شجرة أم غيلان، ومن بلاد فارس إلى أرض السودان، ومن وادي نعمان إلى أرض خراسان، لا يسع ما ذكرتماه ولا يصدّق ما ادعيتماه. فهل هذا الجراب بحر ليس له قرار، أو يوم العرض الذي يجمع الأبرار والفجار؟ ثم إن القاضي أمر بفتح الجراب ففتحه وإذا فيه خبز وليمون، وجبن وزيتون. ثم رميت الجراب قدام الكردي ومضيت. فلما سمع الخليفة هذه الحكاية من علي العجمي استلقى على قفاه من الضحك وأحسن جائزته" .

ومن القصص المعاصر هذه القصة لمحمد المخزنجي: "رَشْق السكين": "لم أكن ولدا مغفلا وأنا منكفئ في الظل تحت تعريشة العنب أمام الدار أجلو سكيني بقطعة صخر البازلت، وأُرهف حدها بخليط التراب الناعم والماء . لا تلفت نظري خضرة الأوراق تَكاثفت، ولا تغري لساني حلاوة الطعم تكتنزها العناقيد .

لم أكن ولدا مغفلا ولمعة السكين تأخذني تشفي غليلي لامتلاك سلاح. لأن المرء، حتى في عمر الطفل الذي كنت، لا يعدم الأعداء . فالأعور الذي حاول إيذائي وأنا أصيد القنافذ من بين المقابر في ليلة البدر

مازال في المقابر يكمن. والجلف الذي ألقى بي من فوق شجرة التوت وأنا أجمع من ورقها الأخضر لدود الحرير طعاما مازال تحت ذات الشجرة مع ثور الساقية يدور. والولد الشرير الأكبر مني في العمر وفي الجثة والذي دأب على قهري بالضرب وسرقة أشيائي مازال بي يتربص.

سكيني صارت جاهزة، والمرء لا يعدم الأعداء، والتدريب على السلاح واجب. فكرت وقررت: لتكن يا جذع شجرةُ العنب "شاخصًا" عليه أتدرب. ورحت أتدرب: أقف على مبعدة، وأرمي بكل قوتي سكيني. تدور حول نفسها منطلقة في الهواء، وفي لحم الجذع الطري المتماسك لشجرة العنب بطرفها ترشق. ها هو ذا وجه الأعور يتراءى لي على الجذع. أرمي سكيني. في عينه الأخرى ترشق. يصير أعمى! وأنا بذلك أطرب. وها هو ذا الجلف أخاله على الجذع يتسلق. أرشقه بسكيني. يهوى منهبدا فأتهلل. وها هو ذا الولد الشرير، وكأنه من براعتي في رشق السكين صار يرتعد. يهرب مختبئا في جذع العنبة، فأعاجله بسكيني. يرتمي على الأرض مرشوقا يزحف، وأنا في الهواء من فرط البهجة أقفز وأطير.

أطير أطير ثم أهبط، وعندما تلمس قدماي الأرض في يوم تال أصفر وأشهق. أصفر من الفزع، ومن شدة الحسرة أشهق: ما كان جذع شجرة العنب غير جذع لعنبة، وأنا من كثرة رشق السكين فيه ذبحته. آه ذبحته.

ذبحت الساق، فانقطع عن الأوراق والعناقيد العصير. صارت الأوراق هشيما أصفر تذروه الريح، فتعرّت الأغصان، وذبلت متعفنةً العناقيد، وانحسر الظل عن رأسي. انحسر الظل، إذ ماتت العنبة، بينما الأعور ما زال في المقابر، والجلف تحت شجرة التوت، والولد الشرير يتربص بي ما يزال".

فن المسرحية

يقوم فن المسرح عامة على الصراع: الصراع بين دولتين أو بين طبقتين أو بين أسرتين أو بين شخصين أو بين الشخص ونفسه، أى بين عقله وعاطفته، أو بين رغبته فى عمل شىء ما وخوفه من الفضيحة الاجتماعية أو من العقاب الإلهى، أو بين فكرتين. . . وفى المسرح اليونانى قد يكون الصراع بن الآلهة والبشر. والصراع، من ناحية اخرى، قد يكون خارجيا كما فى حالة الصراع بين شخص وآخر أو بين دولة وأخرى، وقد يكون داخليا، وهو ما يحدث عندما يكون الصراع فى داخل الشخص نفسه، بين عقله وعاطفته مثلا. كذلك يمكن النظر إلى الصراع من زاوية أخرى: فثَمَّ صراع اجتماعى، وثم صراع سياسى، وثم صراع دينى، وثم صراع عسكرى، وثم صراع نفسى، وثم صراع فكرى. ومن ناحية رابعة قد يكون هذا الصراع مستَمَدًّا من التاريخ، وقد يكون مستَمَدًّا من الأساطير، وقد يكون مستَمَدًّا من واقع العصر الذى كُتِبَتْ فيه المسرحية. . . وهكذا. وهذا الصراع يتم دائما من خلال الحوار، إذ المسرحية هى الفن الوحيد الذى يُكْتَب كله حوارا، فلا سرد ولا وصف ولا تحليل، بل حوار وحوار فقط، مع بعض التعليمات التى يسجلها المؤلف

فى أول بعض المشاهد كى يراعيها المخرج عند تحويله المسرحية من كتاب يُقرَأ إلى تمثيل يشاهَد .

ولا يمكن حصر الغاية من التاليف المسرحى فى شىء واحد، بل ثم أهداف متعددة: منها التسلية والمتعة، ومنها الإثارة وإبعاد الملل، ومنها تمجيد بعض القيم الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية، أو حتى اللاأخلاقية. ومنها كذلك إفشاء المعرفة، فكاتب المسرحية، أراد أم لم يرد، يُطلِع قراءه ومشاهديه على تجارب ومطالعات وأفكار وتحليلات كثيرا ما لا يدرون عنها شيئا، أو لا يدرون عنها شيئا ذا بال، أو يدرون لكنه يعرضها عليهم من زاوية جديدة لا عهد لهم بها أو على نحو أعمق أو بطريقة أبهر وأكثر تأثيرا. وهذا كله علاوة على ترقية الذوق الأدبى والفنى بطبيعة الحال.

وكما فى القصة يوجد فى المسرح شخصيات. ونفس ما قيل فى المواصفات التى ينبغى أن تتحقق فى رسم الشخصية القصصية يصلح بوجه عام أن يقال هنا أيضا، إذ لا بد من أن تكون كل شخصية من التمايز بحيث تبقى فى الذهن بعد انتهاء القارئ أو المشاهد من المسرحية، وهو ما يتحقق برسم معالمها الخارجية من ملامحَ وملابسَ وطريقة مشى ونطق، وعناصرِها الداخلية من تفكيرٍ ومشاعرَ وانفعالات وأخلاق، وخلفيتها الاجتماعية مثل كونها أبا أو أما أو ابنا أو بنتا أو عاملا أو مديرا أو

مدرسا أو شحاذا . . . وهكذا. ولا بد فى كل ذلك من الإقناع، أى أن تأتى الشخصية طبيعية لا تصنُّع فى رسمها ولا إكراه لها على التصرف بطريقة لا تتسق معها، وأن تكون حية متطورة لا ساكنة جامدة لا تتغير مهما مر عليها من أحداث واشتبكت فيه من صراعات.

ثم عندنا الحوار، وما أدراك ما الحوار فى المسرحية؟ فهو، كما وضحنا، كل شىء تقريبا فى فن المسرح. فعن طريقه نُلِمّ بكل ما يريد المؤلف تعريفنا به، إذ نحن لا نعرف أى شىء عن أى شخص أو عن أى أمر إلا من خلال الحوار. أى أن الحوار المسرحى يقوم بوظيفة السرد والوصف والحوار فى القصة. فإذا أراد المؤلف أن يتحدث عن شخص ما فليس أمامه إلا أن يسوق لنا ما ينبغى أن نعرفه عنه على ألسنة المتحاورين. ونفس الشىء إذا كان هناك حادث وقع وأراد أن يطلعنا عليه، إذ لا سبيل أمامه إلا أن يُنطِق بالحديث عنه إحدى الشخصيات. على أن يتم الأمر بتلقائية، أى بطريقة تستلزمها الأحداث والصراعات التى فى المسرحية، لا أن يُؤتَى به مجتلَبًا دون أن يكون هناك ما يدعو إليه. ومن خلال الحوار تتضح شخصية المتكلم أول ما تتضح. كذلك ينبغى أن يكون الحوار محكما لا ثرثرة فيه، إذ ليس الحوار مصطبة يجلس عليها المتكلم "وهات يا كلام"، بل ينبغى أن يكون لكل كلمة وكل جملة دور فى دفع حركة المسرحية إلى الأمام حتى تبلغ تمامها، أما الفضول فلا مكان له هنا.

وعلاوة على هذا لا بد من إتاحة فرصة عادلة لكل الشخصيات فى الحوار، وإلا أصيب الحوار بالترهل أو الشلل.

وما قلناه عن لهجة الحوار فى القصة يقال هنا أيضا، فهل ينبغى أن يتحدث المتحاورون فى المسرحية بالفصحى أو بالعامية؟ فأما المسرحيات التاريخية والفكرية والمترجَمة والمنظومة شعرا فهى عادة ما تكون فُصْحَوِيّة الحوار. لكن المشكلة والخلاف فى المسرحيات العصرية: ففريق يجرى فى حواره على الأسلوب الفصيح، كمسرحية أحمد شوقى: "الست هدى"، ومسرحيات باكثير، ومسرحيات ونوس، ومعظم مسرحيات الحكيم. وفريق يجرى على الأسلوب العامى، وبخاصة فى المسرحيات الملهاوية. وما قيل هناك فى المسوغات التى يعتمد عليها كل فريق فى الانتصار لوجهة نظره يقال هنا أيضا. وقد استعرض الدكتور مندور فى الفصل الذى خصصه للمسرح فى كتابه: "الأدب وفنونه" حجج الفريقين، ويبدو من كلامه أنه يميل نحو استعمال الفصحى بغية الارتقاء بمستوى الجمهور الثقافى واللغوى بدلا من تركه حيث هو بعيدا عن ذلك الرقىّ اللغوىّ والثقافة الرفيعة التى ترتبط به. وهو يستشهد فى هذا المجال بما هو موجود فى بريطانيا وفرنسا وغيرها من بلاد أوربا التى لا تختلف فيها لغة الكتابة عن لغة الحديث كل ذلك الاختلاف الحاصل فى بلاد العرب، إذ لا يُقدِم المؤلفون المسرحيون هناك على الكتابة باللهجات

العامية، اللهم إلا عند تطعيم كلام بعض المتحاورين من العوامّ بمصطلح أو تعبير ذى نكهة عامية للإيحاء بالبيئة التى أَتَوْا منها وبمستواهم الفكرى والنفسى، وهو ما يدعو إلى استلهامه فى مسرحياتنا التى من هذا النوع مع الإبقاء على الفصحى وسيلة للحوار بوجه عام. وكانت المسرحيات فى بُدَاءة أمرها تُنظَم شعرا، ثم تحولت مع مرور الزمن فصارت تُكْتَب نثرا فى العصور الحديثة إلى جانب كتابتها شعرا، وإن كان الغالب عليها الآن النثر لا الشعر.

وتتكون المسرحية من فصول ومشاهد. وكانت قديما تشتمل على خمسة فصول لا تزيد ولا تنقص، كما كانت تلتزم ما يسمَّى بـ"الوحدات الثلاث"، أى أن يكون لها موضوع واحد، وأن تقع فى يوم وليلة لا تزيد عليهما، وأن تدور أحداثها كذلك فى مكان واحد فلا تزيد دائرة المكان الذى تجرى فيه الوقائع عن المساحة التى يمكن أن يتحرك فيها الشخص خلال يوم كامل. إلا أن ذلك كله قد تغير مع القرون فلم يعد هناك حد أعلى لشىء من هذا على ما هو معروف فى المسرحيات الحديثة، إذ لم يعد هناك داع للاستمساك بها بعد أن تطورت وسائل المواصلات بحيث يستطيع الإنسان أن يتنقل خلال الأربع والعشرين ساعة فى مساحة من المكان لم تكن تخطر على بال الأقدمين الذين وضعوا هذا القيد على المؤلفين المسرحيين. ولا بد أن يكون للمسرحية، كما للقصة، نهاية فلا تُبْتَر

بَتْرًا، بل ينبغى أن يشعر القارئ أو المشاهد أن الأمور قد وصلت إلى نهايتها الطبيعية، بغض النظر عن أن تكون تلك النهاية مريحة أو مزعجة، سعيدة أو شقية، تتفق مع ما يريده المستقبِل للعمل أو لا، وإلا أحس أنه أُخذ على غِرّة، وهو ما لا يصلح مع الأعمال الفنية ولا غير الفنية، إذ إن الطبيعة البشرية قد صُمِّمَتْ على طلب الاكتمال وعلى الضيق بأى نقص، لا النقص عن بلوغ المثال الأعلى فقط، بل النقص أيضا عن بلوغ الغاية المتوقعة عموما، وإلا بقى الفضول البشرى قلقًا ومقلقا لصاحبه، وهذا أمرٌ جِدُّ مزعج. إن المسرحية والقصة تقومان على عنصر التشويق، وهو العنصر الذى يدفع مستقبِل العمل إلى متابعته بغية الوصول إلى نهاية شافية مريحة. فإذا بتر المؤلف المسرحية بَترًا كان هذا بمثابة حرمان الظامئ من قُلّة الماء التى أعطيتَه إياها ليشرب، ثم لم تتركه يطفئ أُوَار عطشه، بل انتزعتها منه قبل أن يفعل.

*****

والسؤال فى مثل هذا السياق دائما هو: هل عرف أدبنا العربى القديم هذا الفن الأدبى؟ والجواب هو أنه لم يعرف فن المسرح الذى نعرفه الآن، وإن كان قد عرف بعض أشكال أخرى ساذجة لا تخلو من بعض العناصر التمثيلية كالذى كان يصنعه أحد المتصوفة فى عصر المهدى الخليفة العباسى، إذ كان يأتى برجال فيجلسهم أمامه واحدا بعد الآخر

بوصفهم صحابة رسول الله، ثم يأخذ فى تعداد أعمال كل صحابى جالس أمامه ومآثره لينتهى قائلا لمن حوله: اذهبوا به إلى أعلى عليين.
وفى القرن الثالث الهجرى أيام المعتضد بالله العباسى كان هناك رجل اسمه المغازلى يستطيع تقليد الشخصيات المختلفة كالأعرابى والزنجى مع تقديم بعض المشاهد الصادقة من حياتهم وتصرفاتهم. ولدينا أيضا خيال الظل، الذى برع فيه ابن دانيال فى القرن السابع الهجرى، وهو لون من الفن التمثيلى، وإن لم يكن الممثلون بشرا، بل أشكالا على هيئة الرجال والنساء مصنوعة من الجلد أو من الورق المقوى ووراءها نور يُظهِر ظلالها على ستارة تُنصَب بينها وبين المشاهدين، فى الوقت الذى يحرك هذه العرائس الورقية أو الجلدية رجل ماهر على النحو الذى يتطلبه الدور. وكان هناك فى مصر قبل ابتلائها بالحملة الفرنسية ممثلون مسرحيون فكاهيون هم الحكواتيون يؤدون أدوارهم فى الأماكن العامة أو فى بيوت الكبراء. كما اكتُشِف نصان مسرحيان عاميّان بعنوان "سارة وهاجر" و"سعد اليتيم"، ما زالا يقدَّمان حتى اليوم فى قرى الفيوم عند الاحتفالات الشعبية. ولا ننس تمثيلية خروج الحسين من المدينة قاصدا العراق، ذلك الخروج الذى انتهى بمقتله فى كربلاء، إذ كانت الشيعة، منذ القرن السابع الهجرى، تحتفل به وتمثّل ما حدث فى تلك الواقعة إلى أن توقف الأمر فى العصر الحديث. وهو ما يطلق عليه: "التعازى الشيعية"، وفيها يقوم بعض

الأشخاص بأدوار الحسين وآله وخصومهم. وكانت تلك المشاهد تمثَّل كل عام فى ذكرى كربلاء. فهذا وأمثاله ما كان موجودا فى تراثنا، وهو الذى عبّد الطريق إلى دخول المسرح كما تعرفه أوربا عندنا فى العصر الحديث.

وهذا يقودنا إلى سؤال آخر هو: ما العوامل المسؤولة عن عدم ظهور فن المسرح فى أدبنا القديم كما ظهر عند الإغريق والرومان مثلا؟ هناك نظريات متعددة فى هذا التعليل: فبناءً على أن المسرح هو فن الصراع، وأن الحرية الإنسانية هى أساس ذلك الصراع الذى قد يكون صراعا عموديا، أى صراعا بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية، أو صراعا أفقيا بين الفرد والمجتمع، أو صراعا ديناميكيا بين العفوية البشرية والقَدَر، أو صراعا داخليا بين الإنسان ونفسه، ينفى محمد عزيزة الباحث التونسى صاحب هذه التقسيمات إمكانية أن يكون هناك صراع عمودى عند المسلمين، إذ لا يُتَصَوَّر وجود إرادة بشرية إلى جانب الإرادة الإلهية. وبالمثل نراه يزعم أن المسلم لا يستطيع أن يواجه مجتمعه ويدخل فى صراع معه، وإلا عُدَّ كافرا. أما اللون الثالث من ألوان الصراع فيستلزم، حسبما يقول، أن يكون شعورنا بالتاريخ شعورا دراميا، على حين أن كل شىء لدى المسلم هو أمر حتمى مكتوب لا سبيل إلى تغييره، وبخاصة أنه يؤمن بأن تلك الحتمية هى حتمية عادلة. أما النوع الرابع فلا بد له من شعور

الشخص بالفردية، التى لا وجود لها عند المسلم. وهذا الكلام موجود فى كتابه: "الإسلام والمسرح" الذى ترجمه عن الفرنسية د. رفيق الصبان.

والناظر فى هذا الكلام يدرك لأول وهلة ما فيه من سذاجة مضحكة أو استبلاه مدهش، إذ يكفى أن ينظر الإنسان حوله فى معظم بلاد المسلمين، وبالذات فى البلاد العربية، ليرى أن عندنا الآن مسرحا وكتابا مسرحيين ومسرحيات من كل نوع رغم أننا لا نزال مسلمين كما كان أجدادنا مسلمين. فكيف يفسر عزيزة ومن نقل عنهم ذلك الكلام من المستشرقين هذا الوضع الذى يكذب كل ما زعمه وادعاه؟ وبالنسبة إلى النوع الأول ألا يمكن أن يكون الصراع بين إرادة المشركين وبين دين الله مثلا أو بين شهوة الإنسان المسلم وخوفه من عقاب ربه؟ أما الصراع الثانى، صراع الفرد المسلم مع مجتمعه، فهو لم يتوقف يوما، فقد نشز الخوارج مثلا على ذلك المجتمع ولم يكفرهم أحد. وبافتراض أنه كان هناك تكفير، فهل منعهم ذلك أو منع سواهم من التمرد والخروج؟ وحتى لو تحرج الكاتب المسرحي المسلم من طرق ذلك الموضوع، ألا يمكنه أن يؤلف مسرحية تقوم على صراع بين شخص مسلم ومجتمع غير المسلم كما كان الوضع مثلا أيام محاكم التفتيش في إسبانيا قبل عدة قرون حينما كان المسلمون يسامون سوء العذاب ويقتلون؟ بل إنه لمن الممكن أيضا أن يتخذ هذا اللون من الصراع مسارا معاكسا، إذ كان فى المجتمع المسلم على عهد النبى منافقون

ويهود يعملون دائما على تقويض ذلك المجتمع، ومن ثم يمكن تأليف مسرحية تدور على الصراع الذى كان بين كل من هاتين الطائفتين من ناحية، والرسول ومعه جماعة المؤمنين من ناحية أخرى. كذلك كيف يقال إن الضرب الثالث من الصراع لا يُتَصَوَّر وقوعه فى مجتمع مسلم، والمسلم مطالب أن يبذل دائما أقصى جهده لتغيير المنكر؟ إن هذا معناه بكل بساطة أن الزعم باعتقاد المسلم أن كل شىء حتمى ومقدَّر سلفا، ومن ثم لا يجوز دينا أن يحاول تغييره، هو زعمٌ سفيه. وهذا من الناحية الشرعية، وإلا فالمسلم، ككل إنسان، كثيرا ما يسخط على وضعه ويتمرد على الظروف التى خلقت هذا الوضع ويعمل بكل ما فى وسعه على تغييرها إلى الأفضل. وإلا فكيف نفسر كل ما بذله المسلمون على مدار تاريخهم الطويل من جهد لتحسين أحوالهم؟ إن القول بغير هذا هو، فى الواقع، عمًى فى المنطق والتفكير. أما تصوير المسلم على أنه هادئ النفس دائما وأبدا لا يعرف التناقضات الداخلية ولا الصراع بين مطامحه وقدراته، أو بين عواطفه وشعوره بالواجب مثلا، فهو تصوير يدل على سطحية الفهم. ثم إن حَصْر الصراع فى هذه الألوان الأربعة هو تضييق وضيق أفق لأن أنواع الصراع لاتنتهى: فصراع بين الزوج والزوجة، وصراع بين الحماة وكنّتها، وصراع بين الطلبة وأستاذهم، وصراع بين حزب سياسى وآخر، وصراع بين دولتين، وصراع بين طبقتين، وصراع بين طائفتين، وصراع بين حاكم

وشعبه، وصراع بين اثنين من مهنة واحدة، وصراع بين الجيران، وصراع بين مذهبين أو فكرتين أو ذوقين. . . إلخ. بل يمكن أن تقوم مسرحية دون صراع، فقد يؤلف أحدهم مسرحية تدور على التوتر الذي يصطلى ناره شخص ما فى موقف من المواقف.

وهناك سبب آخر فى نظر عزيزة أيضا، وهو الادعاء بأن اللغة العربية لغة متجمدة لا تلائم متطلبات الدراما، فهى حين تعبر عن تجربة ما إنما تلجأ إلى القوالب التعبيرية المحفوظة ولا تهتم بنقل التجربة كما يعيشها صاحبها. وهذا كلام فارغ كله تنطع وتفاهة، فليست هناك لغة يمكن اتهامها بتلك التهمة، فضلا عن أن تكون تلك اللغة بالذات هى اللغة العربية المشهورة بغناها ومرونتها وإبداعاتها الغزيرة المتنوعة. لكن قد يكون هناك فى بعض العصور الأدبية طائفة من المؤلفين يبرز فى كتاباتهم القوالب المحفوظة على حساب غيرها من التعبيرات التلقائية. وهذا شىء آخر غير ما يتحدث عنه عزيزة، وهو موجود فى كل اللغات والآداب فى بعض الفترات التاريخية. وعلى أية حال هل تغيرت اللغة العربية بحيث أصبحت الآن تتسع للإبداع المسرحى؟ إنها، بكل يقين، لم يطرأ عليها شىء جذرى البتة، فماذا يقول المتنطعون السطحيون فى هذا؟ وهناك من يقول إن العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل، هذا التفصيل الذى تستلزمه الدراما. وقائل هذا هو د. عز الدين إسماعيل. ولا أعرف على أى

أساس استند فى دعواه العجيبة تلك. وكنت أود لو أنه، بدلا من إرسال القول على هذا النحو المتعسف، قد ساق على دعواه تلك ما يلزمها من الأدلة والشواهد طبقا لما يقضى به منهج العلم، لكنه لم يفعل. ومن ثم فرأيه بهذا الشكل لا قيمة له، وبخاصة أن العرب قد تركوا وراءهم شعرا وقصصًا ورسائل ورحلات وتراجمَ ذاتيّة وغيريّة مملوءةً بالتفصيلات الحية والدقائق الملونة والصور الواقعية مما يعرفه من له أدنى تماس مع نتاجهم الأدبى الغزير. ويجد القارئ رأى الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه: "قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر".

وهناك من يرى أن السبب فى عدم معرفة العرب لفن المسرح يكمن فى أن الإسلام قد منع نقل المسرح الإغريقى القائم على الوثنية وآلهتها وعلى الصراع بين تلك الآلهة والبشر. وهو رأى قال به د. محمد مندور فى كتابيه: "المسرح" و"الأدب وفنونه"، وكذلك توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته: "الملك أوديب". ومعنى هذا الكلام أن المسلمين اطلعوا على المسرح الإغريقى وما فيه من وثنية تخالف الإسلام فنفروا من ترجمته. لكن لم يحدث أنْ ساق مندور أو الحكيم أو غيرهما أى شىء يدل على معرفة المسلمين للمسرح الإغريقى. ولو كانوا عرفوا ذلك المسرح ما أخطأ كبار تراجمتهم وفلاسفتهم كمتّى بن يونس وابن رشد وابن سينا فى ترجمة

مصطلحى "التراجيديا والكوميديا" فقالوا إن المقصود بهما "المدح والهجاء".

ولمندور تعليل آخر ذكره فى كتابه: "المسرح" ملخصه أنه قد قام بالمقارنة بين الشعر العربى القديم وأشعار الأمم الأخرى، فوجد أن ذلك الشعر يتميز بخاصتين كبيرتين هما الخطابية والوصف الحسى، وهاتان الخاصتان لا تصلحان للدراما، التى تحتاج إلى الحوار المختلف النغمات لا الخطابة الرنانة، وإلى خلق الحياة الشخصية وتصوير المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسى كما كتب. ويحق لنا أن نتساءل إزاء هذا الغلو الخطير: متى وكيف وأين قام مندور أو غير مندور بمثل تلك المقارنة؟ وما عدد اللغات التى كان يعرفها سيادته؟ إنه لم يكن يعرف إلا الفرنسية، وإلا الإنجليزية إلى حد ما. فهل يستطيع من هو فى مثل وضعه هذا أن ينهض بتلك المقارنة، التى تحتاج إلى طوائف من النقاد ومقارنى الآداب تعرف كل لغات العالم وتجمع أشعار العرب ونظيراتها لدى الأمم الأخرى وتعكف على كل هذا إلى أن تخرج بما تضع عليه يدها من نتائج. وأين د. مندور من هذا كله؟ ثم من قال إن الشعر العربى جميعه شعر خطابى ذو وصف حسى؟ إنه، كأى شعر فى العالم، فيه الخطابية وفيه الهمس والنجوى، وفيه الانعزال عن الناس وفيه الانغمار فى الحياة والانشغال بمشاكلها، وفيه الوصف الحسى وفيه الوصف الباطنى، وفيه التأمل الفكرى وفيه التحليل

العاطفى، وفيه القصص والحوار . . . إن معلقة ابن كلثوم مثلا تغلب عليها القعقعة، وهى قعقعة مطلوبة فى السياق التى قيلت فيه ولا يصلح له غيرها، وفيها مع ذلك الإبداعُ الفنىُّ على أحسن ما يكون. يعرف ذلك كل من قرأ تلك المعلقة البديعة. أما قصائد جميلٍ وقيسٍ وكُثَيِّر فكلها همس واستبطان ذاتى وضراعة يائسة وعذاب أليم يتجرعه صاحبه فى عجز. ولدينا قصيدة مالك بن الريب فى رثائه لنفسه، تلك القصيدة التى قلما يتصور الإنسان أن لها شبيها فى أشعار العرب أو الأمم الأخرى. ولدينا شعر الفرزدق فى الحديث عن الذئب، وشعر جرير فى بكاء رفيقة عمره. ولدينا زهديات أبى العتاهية، وشعر أبى نواس القصصى فى مغامرات اللهو والشراب. ولدينا قصيدة ابن الرومى فى جمال صوت وحيد المغنية، وقصيدته فى رثاء ابنه محمد، وأشعاره فى وصف الطبيعة، وعلى رأسها عينيته المشهورة. ولدينا قصيدة المتنبى فى الحمَّى، وقصيدته فى خَوْلة، وميميته فى سيف الدولة. ولدينا رثاء المعرى لأبى حمزة الفقيه. ولدينا نَدَميات ديك الجن، وأبيات ابن خفاجة فى الجبل، وقصائد البهاء زهير، وبُرْدة البوصيرى. بل إن القصيدة الواحدة لكثيرًا ما تجمع بين القعقعة والنجوى فى قَرَنٍ واحد كما هو الحال فى معلقة عنترة مثلا حيث نسمع صوته مجلجلا يحذر من يفكر فى ظلمه ويهدده بالويل والثبور وعظائم الأمور، ليأتينا عقب ذلك صوته الهامس النبيل الجميل

متحدثا عن حصانه وشكواه بعبرة وتحمحمٍ جرّاءَ وقع الرماح فى صدره، والذى لو كان يعرف كيف يتكلم لكلمه بلغة فصيحة مُبينة كالتى يتكلمها هو، أو منتشيا بغناء الذباب فى الروضة فرحا بالخضرة والنضرة غِبَّ تهطال المطر. وقد سبقَ أن تناولنا هذه النقطة على نحو أكثر تفصيلا فى كتابنا هذا. أما ما يقوله مندور فهو كلام فى الهواء لا يثبت شيئا ولا يدل على شىء سوى أن صاحبه لا يبالى بما يقول، وهو مزلق خطير. وكثير من الشعر العربى القديم يفيض بالقصص والحوار الذى يعكس نفسية كل متكلم، كما فى معلقة امرئ القيس، ولامية الحطيئة فى نزول ضيف على أسرة معدمة منعزلة عن الناس والحياة فى البيداء لا تملك ما تضيفه به، وأشعار ابن أبى ربيعة والعذريين، ورائية بشار الفاجرة، وكثير من خمريات أبى نواس، وقصيدة البوصيرى التهكمية التى يشكو فيها لأحد المسؤولين بالدولة فقره وحاجة أهل بيته إلى التوسعة فى النفقة حتى يعيشوا كسائر الناس، ونونية صفى الدين الحلى التى يتغنى بها محمد عبد الوهاب، وكلها قائمة على الحوار الرشيق المترف بين الشاعر وحبيبته. . . إن د. مندور، حين يقول ما قال، إنما يوحى بأنه لا علم له بالشعر العربى، إذ لا يمكن أن يصدر قوله هذا عن رجل يعرف ذلك الشعر ولو معرفة بسيطة. وهذا عارٌ لا يليق.

والواقع أن حسم القضية الخاصة بعدم معرفة العرب للمسرح هو أمر ليس من السهولة بمكان، فقد مضى كل شىء إلى غير رجعة، ولم يعد هناك عرب يمكن أن نسألهم عن السر فى ذلك مثلا، فأصبح البحث فى المسألة كأنه بحث فيما وراء الطبيعة. وربما كان لصعوبة ظروف المعيشة التى كان يعيشها العرب دخل فى ذلك، إذ لم تكن تدع لهم فرصة لالتقاط الأنفاس والاهتمام بمثل ذلك الفن المعقد، فقد كانوا فى حل وترحال جريا وراء الماء والكلإ، وكانت المعارك تشتعل بينهم لأتفه الأسباب. كما كانت النزعة الفردية متسلطة عليهم، اللهم إلا فيما تمليه عليهم الحياة إملاء لا مَعْدَى عنه كالحرب وتنظيم القوافل مثلا. والمسرح يحتاج إلى جهود فى الإخراج والتمثيل وإعداد المسرح ومستلزماته. وفوق هذا فالتمثيل يقتضى اختلاط الرجال بالنساء، ولا أظن النفسية العربية فى ذلك الوقت كانت تسيغه أو تسيغ قيام الرجل بدور المرأة على المسرح. ثم إن عدم وجود موادَّ سهلة ورخيصة للتدوين، وهذا لو أغضينا الطرْف عن انتشار الأمية فيهم إلى مدى بعيد، من شأنه أن يقوم عقبةً دون ظهور المسرح، إذ تحتاج المسرحية الواحدة فى كتابتها إلى عشرات الصفحات... هذا مجرد اجتهاد منى لا أدرى مدى صوابه أو خطئه، لكن يبدو لى أنه لا يخلو من وجاهة، وهو جهد المقل.

*****

وعلى أية حال فقد عرفت البلاد العربية فن المسرح بدءا من دخول الفرنسيين مصر فى أواخر القرن الثامن عشر، إذ أقاموا بعض المسارح الخشبية للترويح عن جنودهم وضباطهم، وكان بعض المصريين يسترقون النظر من خلال الأخصّة التى بين تلك الألواح، وإن كان ذلك كله قد انقضى بخروج أولئك المجرمين من مصر أوائل القرن التاسع عشر. ويقول المؤرخون إن مارون النقاش الشامى هو مؤسس المسرح العربى، وربما سبقه يعقوب صَنُوَع الملقب بـ"أبو نظارة" إلى هذا. وكان مارون قد زار إيطاليا واطّلع على فن التمثيل هناك فأعجب به إلى حد بعيد، وفكر فى نقله إلى بلاده. ومن بين رواد هذا الفن فى مصر سليم النقاش، الذى أنشأ مسرحا فى الإسكندرية عام ١٨٧٦م. وتلى ذلك ظهور فرق شامية أخرى منها فرقة أبو خليل القبانى وفرقة يوسف خياط وفرقة إسكندر فرح. ثم ظهرت فرق مصرية صميمة كفرقة سلامة حجازى وفرقة جورج أبيض والفرقة التى كونها محمد تيمور وفرقة عبد الرحمن رشدى وفرقة نجيب الريحانى وفرقة يوسف وهبى وفرقة فاطمة رشدى. ثم أنشئ معهد التمثيل بالقاهرة فى أوائل الثلاثينات من ذلك القرن، وبعده بعدة سنوات تكونت الفرقة القومية. . . ثم تتابع المطر واستمرّ مَرِيرُه فى أرض الكنانة وفى بلاد العروبة كلها تقريبا.

ومن أهم المؤلفين المسرحيين فى مصر أحمد شوقى وعزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وفاروق جويدة ود . أنس داود ومحمد إبراهيم أبو سنة وأحمد سويلم، وهؤلاء من أهل المسرح الشعرى، وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير ومحمود دياب وألفرد فرج، وهم من كتّاب المسرحيات النثرية. وكل هؤلاء يكتبون بالفصحى، وأعمالهم معروفة للجميع. أما فى سوريا فلدينا مصطفى الحلاج (ومن مسرحياته: القتل والندم، واحتفال ليلىٌّ خاص فى دريسدن، والدراويش يبحثون عن الحقيقة)، وسعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، والملك هو الملك)، وممدوح عدوان (المخاض، ومحاكمة الرجل الذى لم يحارب، وكيف تركت السيف، وليل العبيد، وهاملت يستيقظ متأخرا)، وعلى عقلة عرسان (الشيخ والطريق، وزوار الليل، والغرباء، والسجين رقم ٩٥) . وفى لبنان نذكر ميخائيل نعيمة (الآباء والبنون)، ويوسف الحايك (عاقبة الظلم)، ورشاد درغوث (سيعودون)، وسهيل إدريس (زهرة من دم) . وفى فلسطين برهان الدين العيوشى (وطن الشهيد)، ومحيى الدين الصفدى (كُلَيب)، ومحمود محمد بكر (فلسطين)، وهارون هاشم رشيد (السؤال)، وسميح القاسم (قرقاش)، وغسان كنفانى (الباب)، ومعين بسيسو (شمشون ودليلة) . وفى الأردن جمال أبو حمدان (الجراد، والسيف) . وفى العراق يوسف العانى (المفتاح، والخرابة)،

ونور الدين فارس (البيت الجديد، والغريب، وجدار الغضب)، وعبد الملك نورى (خشب ومُخمَل)، وقاسم محمد (بغداد الأزل بين الجد والهزل، وشخوص وأحداث من مجالس التراث) . وفى الكويت سعد الفرج (عشت وشفت، ودقت الساعة)، وصقر الرشود (الطين، والحاجز) . وفى البحرين إبراهيم العريض (وامعتصماه)، وعبد الرحمن المعاودة (الأمير سيف الدولة، والأمير غسان)،وحسن الهرمى (السَّمَوْأَل بن عادِيَاء) . وسلطان سالم (نادى المتخرجين) . وفى السودان خالد أبو الروس (تاجوج والمحلق، وخراب سوبا، والملك نمر، وعائشة بين صديقين)، وأمين القوم (فتاة البادية) . وفى ليبيا عبد الله القويرى (الجانب الوضىء، والصوت والصدى)، وعبد الكريم خليفة الدناع (دوائر الرفض والسقوط)، ومحمد عبد الجليل قنيدى (الأقنعة)، والأزهر أبو بكر حميد (وتحطمت الأصنام، ويوم الهانى)، وأحمد إبراهيم الفقيه (هند ومنصور، وزائر المساء، وصحيفة الصباح)، وعبد الرحمن حقيق (الزنجى الأبيض) . وفى تونس الحبيب أبو الأعراس (مراد الثالث)، وعز الدين المدنى (ثورة صاحب الحمار، ورحلة الحلاج، وديوان الزنج، والغفران، ومولاى السلطان حسن الحفصى)، وسمير العبادى (هذا فاوست الجديد، ورحلة السندباد) . وفى الجزائر كاتب ياسين (محمد، خذ حقيبتك)، وكاكى ولد عبد الرحمن (أفريقيا قبل السنة الأولى)، ود . الجنيدى خليفة (فى انتظار نوفمبر

جديد) . وفى المغرب أحمد الطيب العلج (الشهيد)، والطيب الصديقى (وادى المخازن، ومولاى إسماعيل)، وعبد الكريم برشيد (قراقوش، وعطيل والخيل والبارود، والناس والحجارة) .

*****

والآن مع نصين مسرحيين: أحدهما هو المشهد الأول من مسرحية سعد الله ونوس: "الملك هو الملك"، وهى مسرحية نثرية. والثانى هو المنظر الأول من مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية: "ليلى والمجنون" . وهذا نص ونوس أولا:

"لافتة: عندما يضجر الملك يتذكر أن رعيته مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية" .

(البلاط في قصر الملك: مرقاة مكسوة بمخمل ثمين تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش. كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبّك بالذهب والمرجان له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة. ما عدا ذلك ثمة أبهة عارية. أبهة باردة ومنفوخة. في المؤخرة مدرجات حلزونية تفضي إلى المخدع الملكي. الملك كتلة قماشية تجلس على العرش. إن حضوره كله يبدو مكثفا في ثيابه ذات الألوان الحادة والمعقدة في مطرزاتها . يجب أن تظهر الثياب وكأنها قالب يرتدي الملك ويشكل قوامه. ما يبرز منها هو العباءة الضخمة المنسوجة من خيوط ذهب وفضة، والتاج الذي

ينزلق حتى منتصف الجبهة، وتنفر في مقدمته جوهرة تشع كالجمرة. يبدو غائصا في عرشه، ويده تقبض على الصولجان بتراخٍ. إلى جانبه يقف الوزير. ثيابه هو الآخر فاخرة، تبدو منشّاة وقاسية. إنها قالب أقل اتساعا من قالب الملك، وهو مندسٌ فيها لا تظهر منه إلا رأسٌ معمّمة. في طَرَفٍ قصيٍ عند الباب يقف ميمون خافض الرأس في وضع استعداد، وعلى مقربة منه تصطفّ فرقة الإنشاد الملكية. ينبغي أن تبدو الحركة في هذا المشهد آلّية وأن تشكل مع فراغ البلاط انطباعا باردا وأجوف).

فرقة الانشاد:

أنـــت مولانـــا الكـــريم   ســـدت بالملـــك العظـــيم

فـــابق يـــا نســـل الكـــرام   في نعـــيم لا يـــرام

بالغـــا كـــل المـــرام   في صـــفا حســـن الختـّــام

البشـــــر في جبينـــــه   والخيـــــر في يمينـــــه

معـــــززا ومكرمـــــا   فاحفظـــه يـــا رب الســـما

(يبدو على الملك التأفف. يشير بيده دون أن يلتفت نحوهم آمرا بالتوقف. يتوقف الغناء فورا كما يطفأ المذياع).

الوزير (إلى الفرقة): انصرفوا.

(يخرجون بهدوء . يعود ميمون إلى وقفته الأولى خافض الرأس. صَمْتٌ حَرِجٍ) .

الوزير: هل يسرّ عاليَ المقام تصريفُ بعض الشؤون العاجلة؟

الملك: ليس هناك ما هو عاجل حين يكون مزاجي غير معتدل.

الوزير: لا عكر الله مزاج مولاي. (متردداً) هناك اجراءات ربما يحسن أن نتداول في أمرها .

الملك (بعد فترة): ميمون، دلّكْ لي أصابع يدي.

ميمون (وهو يقترب من الملك بنوع من الخشوع والتبتّل خافض النظرات): أيُّ شرف يسبغه مولاي على عبده.

(يركع قرب العرش، يمسك يد الملك كما لو كانت جوهرة نادرة. يبدأ يدلكها . صَمْت) .

الوزير: البارحة اجتمع الأعيان ليختاروا هداياهم من أجل عيد التتويج. وفي اجتماعهم صاغوا بعض الآراء حول المرحلة القادمة.

الملك: ألا يتعبون من صياغة الآراء ؟

الوزير: تقلقلهم بعض مظاهر التراخي، ويخشَوْن أن تستفحل وتنقلب خطرا على مولاي وعليهم.

الملك: مولاهم عَبَر الأخطار الجسيمة، ولن تقض مضجعَه فقاعاتٌ تطفو على سطح الحياة في أي مملكة.

الوزير (مترددا): ومع هذا هناك شؤونٌ وتدابيرُ ضرورية. إن عيد التتويج يقترب.

الملك (ساهما): سنوات بعدها سنوات، وأنا على هذا العرش.

الوزير: سنوات كلها كالسنابل المباركة. سنزين البلاد كالعروس، ونقيم أفراحا لم يعرف الناس لها نظيرا. بعض أرباب الأسواق اختار هدايا هذه المناسبة التاريخية. سيقدم سوق الصاغة تمثالا للملك من الذهب والأحجار الكريمة، وسوق الحرير سيكسو الموكب بـ. . .

الملك (يقاطعه محتدا): هل تحاول أن تبهرني؟ أم أن الملك لا يستحق هذه الهدايا الهزيلة؟

الوزير: معاذ الله.

الملك: كم عرفتْ هذه البلاد ملكا مثلي؟

الوزير: حتى ولو فكرنا بالمؤسسين الأوائل، فإن كل الذين سبقوك يبدون ظلالا شاحبة تتقلص أمام نورك الوهاج. أيّ ملك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة؟ أيّ ملك أنعش هذه البلاد بعد طول اختناق؟ أي ملك أمّن هذا الاستقرار وحقق هذا الازدهار؟ أي ملك كان مثلك ملكا؟

الملك: كثيرا ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقني لحظة. ميمون، يمكن أن تغار الملكة نفسها من رقة أناملك.

ميمون: ترقّ الأنامل حين تلامس جوهرة ثمينة.

الملك (يحاول أن يسحب يده): زال الخدر من أصابعي.

(يستمر ميمون في تدليك الأصابع بتدلّه).

الملك (يسحب يده بعنف): يكفي.

ميمون (ينتفض ويتراجع خائفا): عفوك يا مولاي.

الملك (ينهض عن العرش، ويهبط المرقاة): آه. ما أشد ضجري واعتلال مزاجي أيها الوزير!

الوزير: لا عكر الله لك مزاجا. لماذا لا تدخل إلى جواريك، وعندك منهن المئات، كل واحدة بديعة التكوين والجمال؟

الملك: دعني من الجواري. كمن يغوص في رغوة الصابون أحيانا أشعر أني أضاجع نفسي.

الوزير: والحظية الجديدة ريحانة؟

الملك: ربما لم يبق سواها. ولكن ليس الآن. إن ضجري أثقل من جبل.

الوزير: الأمير وَرْدشاه عنده حفلة أنس هذه الليلة. سيحتشد لديه معظم الأمراء وأرباب الدولة. قد يَسُرّ مولاي أن يكون دُرّة المجلس، وتكون مناسبة طيبة للمداولة في جو من الأنس واللطافة.

الملك: أعرف هذه الحفلات. سأقضيها في مناقشة أمور السياسة والمصالح.

الوزير: هل أنادي معلم الشطرنج؟

الملك: أعرف أني سأهزمه.

الوزير: هل أنادي الندمان؟

الملك: صارت فكاهاتهم ممجوجة. آه! يزداد ضيقي كلما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني. أريد أن ألهو، أن ألعب لعبة شرسة. (يتوقف لحظة) لديّ ميل شديد إلى السخرية. بالضبط هذا هو ما أحتاجه. أن أسخر بعنف وقسوة.

الوزير: لن يقابل الوزير سخرية مولاه إلا بالانحناء والامتنان.

الملك: أنت؟ لا. لا يُرْوِي حاجتي أن أسخر من وزيري. ما أحتاجه هو سخريةٌ أعنفُ وأخبث. أريد أن أعابث البلاد والناس (يتمشى مفكرا. يتوقف فجأة. يلتفت إلى ميمون الذي يقف على الباب) ميمون، يمكنك أن تختفي.

ميمون (وهو ينسحب): أمرك مطاع يا مولاي.

الملك: اسمع. ما قولك بالنزول إلى المدينة؟

الوزير: هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه. أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى.

الملك: لا أريد تسلية أخرى. لماذا يستبد بك القلق كلما خطر لي أن أقوم بجولة في المدينة؟

الوزير: لا أدري. ليغفر لي مولاي. ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح. تظل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود.

الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة؟

الوزير: أي خائن يجرؤ؟ لا. بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق. أما لاحظت؟ لم نلتق في جولاتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلم. وألسنة الجاحدين طويلة. أخشى ان يصاب مولاي بشيء من رذاذها المسموم، أن يعتكر مزاجه أو يشتعل الغضب في صدره. إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية، إلى هذه القاعة. كل المجريات والاتجاهات والأفكار. فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ؟

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة تغمرني متعة ماكرة في حياتهم الزنخة. طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم هناك شيء آخر: أنا أيضا لي ابتكاري. أريد أن أعابث البلاد والناس. منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب فى أوصالي. أيها الوزير، أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهي حقا رغبة الملك السامية؟

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو مماحكة.

الوزير (يبدو عليه الضيق): سأحضرها في الحال.

(يخرج الوزير باتجاه المخدع. يمشي الملك متوترا، وهو يفكر)

الملك (يبتسم، وعيناه تبرقان): ستكون اللعبة شرسة ومبتكرة، وسأضحك وأضحك وأضحك حتى تنردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر. (يبدو عليه الاهتياج. يدق الأرض بالصولجان) وربما أوردت شيئا عنها في خطاب الاحتفال.

(ميمون يهرع ملبيا الدقات): طوع الاشارة أيها المهاب.

الملك: ميمون، أحس توترا في أصابع يدي.

ميمون (يمسك اليد الممدودة بلهفة وانتشاء): أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضاءة.

الملك: يبدو أني سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة.

ميمون: نوما هنيئا، وأحلاما كلها يُمْنٌ وخير.

الملك: إذا سألتْ عني الملكة أخبرها أني متعب، ولا أريد أن يقلقني أحد.

ميمون: لن أخطئ في تبليغ الأوامر.

الملك: ومع بزوغ الشمس أيقظني. وأنت تدلك قدمي كن حذرا . لا أريد صحوة خشنة أو مباغتة.

ميمون: سأتحول هَبّة نسيم.

(يظهر الوزير عائدا . يلمحه الملك)

الملك: والآن يمكنك أن تختفي.

ميمون (وهو ينسحب): أمرك مطاع يا مولاي.

الوزير: لو أن سيدي يبدل رغبته.

الملك: هل استراحتك النهرية جاهزة؟

الوزير: دائما جاهزة لاستقبال مولاى.

الملك: سآمرهم أن يحضروا كل شيء ثم ينصرفوا . هل تعرف أين سنذهب؟

الوزير: كل استراحاتي جاهزة. نذهب أينما شئت.

الملك: أتذكر ذلك الرجل الذي وعدناه مرة أن نقضي معه سهرة أنس وطرب؟

الوزير: الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطان والانتقام من خصوم كثيرين؟

الملك: هو بذاته. ما اسمه؟

الوزير: أظن. . أظن. . أبو عزة المغفل.

الملك: سنذهب إليه الليلة وسترى أي تسلية يخبئ لك الملك هذه المرة. أريد تنكرنا كاملا. ميمون يظن أنني أويت إلى فراشي. لن نخبر أحدا على الاطلاق. سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيدا عن السور.

الوزير: ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة؟

الملك: لا أحد على الاطلاق.

الوزير: في المرات السابقة كان يتبعنا الحراس من بعيد. الحذر يا مولاي واجب.

الملك: قلت: لا أحد على الاطلاق. ساعدني في خلع ردائي.

الوزير (يساعد الملك في خلع الرداء الفضفاض المثقل بمطرزاته. الملك يتعرى تدريجيا)

الوزير: ماذا يحس مولاي حين ينزلق هذا الرداء المهيب عن كتفيه؟

الملك: قليلا من الخفة.

الوزير: ولا شيء آخر؟

الملك: أي سؤال؟ طبعا لا شيء.

الوزير (وهو يخلع رداءه بدوره): أما انا فدعني أعترف. حين أخلع ردائي أشعر نوعا من الرخاوة تدب في بدني. قد تهزأ مني، ولكنْ هذه هي الحقيقة. تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقل صلابة.

الملك: أعتقد أنك لن تعيش إلى غدك لو ضاعت منك الوزارة. أيهما سروالي؟

الوزير: ذو الشريط الذهبي.

(يستمران في تغيير ملابسهما مع إظلام تدريجي).

*****

والآن مع المنظر الأول من "ليلى والمجنون" لصلاح عبد الصبور:

(غرفة تحرير في إحدى المجلات الصغيرة التي كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢. في الغرفة مجموعة من المكاتب والمقاعد ومائدة اجتماعات. على الجدران صور لبعض قادة النضال القومي، وعلى الجدار المواجه للمائدة لوحة دون كيشوت لدومييه.

الأشخاص: سعيد، حسان، زياد، حنان).

سعيد (وهو يمد أمامه بعض صحف اليوم):

انظرْ، حسان

أسلوب كالطُرُقات المتعرجة الوَحِلة

يتسكع فيه فكرٌ مخمورٌ متعثرْ

حسان:

أرجوك، سعيد

كفَّ، ولو يوما لا غيرْ

عن صوْغ الكلمات وحَبْكِ الشعرْ

حقّا هـذي صـحف القصـر وأبـواقُ

المستعمرْ

لكنْ ما أجملَها لو قارنّاها بصحيفتنا

الرافعةِ لواءَ الطهرْ

زياد:

هم يجتذبونَ عيونَ القرّاء

بإشاراتِ الكلماتِ البرّاقة

والقارئ قد يقرؤهم

قد يهوي في شَرَكِ الإغواء

لكـن لابـدَّ وأنْ يلعنـهم إذ يطـوي

الصفحات

حسان:

الأرقام تحدّق في وجهكَ، أزياد

ساخرةً قد مطّت شفتيها في استهزاء

نحن نوزع بضعةَ آلاف

وصحيفتهم عشرات الآلاف

اللعنة

فأنـا أعـرفهم يسـتجدون سـحائبَها

كالمؤمنِ إذ يستجدي البَرَكة

وشعارهم المعتاد

اقرأُنا والعنّا

لكن لا أحدٌ يلعنُهم في عَلَنٍ أو في سِرّ

انظرُ: سطح من أفكارٍ رِخْوَهْ

كالطحلب فوق شطوط البَحْر

والقراء يحبون الإسترخاء عليها

يلتّذون بشَمِّ العطن المتخثِّر

كمريضٍ يتشمّم خَدَرًا من كفِّ طبيبٍ

دجّال

ويضيقون بنا إذ نلقي بهمُو في غابـة

صبّار

لنجرّب شيئاً غير الكلمات

سعيد :

ماذا نملك إلا الكلمات؟

هل نملكُ شيئاً أفضل؟

حسان:

ما تملكه يا مولايَ الشاعر

لا يُطْعِم طفلاً كِسْرةَ خبز

لا يسقِي عطشانا قطرةَ ماء

لا يكسو عُرْيَ عجوزٍ تلتفُّ على
قامتها المكسورةِ ريحُ الليل

لابدّ من الطلقة والطعنة والتفجير

إنى أحْمِلُ هذا في جيب

(يخرج قلما)

حتى أتسكع معكم بين رياض
الكلماتِ

إلى أن يأتي الوقت

لكني أحمل هذا في جيب آخر

(يخرج مسدسا)

حنان:

ارفعْ هذا الشيءَ المزعجَ عن عيني يا

حسّان

ولنتحدّث في الشعر

فالشعر أخفُّ الأضرار

في العددِ الأسبوعيِّ من "الأزهارِ"

اليومَ قصيدةْ

في مدح الملك الصالح

للشاعر كامل طلعت

وهو يقول:...

سعيد:

لا، لا. أرجوكِ حنان

لا تمتهني الشعرَ، فما هذا إلاّ كذبٌ

منظوم

حسان:

أنـا لا يشـفي نفسـي ألاّ أقـرأ هـذا

الشاعر

بل يشفي نفسي ألا يكتب حين تطيرُ

ذراعُهُ

(تدخل ليلى)

ليلى (وهي داخلة):

أي ذراعٍ تتمنى لو طارت، حسان؟

حسان:

كلُّ ذراعٍ لا تحملُ قنبلةً يدويّهْ

زياد:

أهلاً، ليلى

ليلى (وهي تجلس):

أهـلاً. كيـف الحـال أيـا فرسـانَ

المستقبلْ؟

حسان:

لا، بل همْ فرسانُ المتحفْ

زياد:

رفقاً حسّان

ما تَذْكُره ليس هو الثورهْ

الثورة أنْ تتحرك بالشعب

حسان:

ماذا؟ الشعبْ؟

إني لا أعرف معنى هذي الكلمة

لكنّي أعرف معنى البيتِ، ومعنى الثوبِ، ومعنى اللقمه

أعرف معنى وَجْدِ امرأةٍ هرِمَهْ

تنتظر بقلبٍ ذائبْ

أنْ يرتفع الدلوُ بعائلها من بئر السُّلطة

أو أن يتثاءبَ بابُ السجنِ عن الولدِ

الغائبُ

ليلى:

حسّان

ما أخبار حُسام؟

هل زرتَ قريبا أمّهُ؟

حسان :

تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون

بدُمْيه

والقلق يحطم أمّه

سعيد:

لم يُسعدْني حظِّي بلقاء حسام

ليلى:

جئتَ هنا في اليوم التالي للقبض عليه

سعيد:

لكني كنتُ قرأتُ له موضوعا أو

موضوعين

لم يكُ يستهويني أسلوبُهُ

كانت فيه نفس الرنّهْ

رنة أسلوبِك يا حسان

أسلوبٌ يستأصلُ، لكن لا يلقي بذرًا

حسان:

ستظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدْهَم

هذا البلد المنكوبْ

كارثةٌ لا أسلوبَ لها

ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريحُ

الكارثةِ المجنونهْ

نارَ النكبة كبطاقاتِ الاعيادْ

أن تنقذَ بضع قصاصات من شعرِكْ

ولقد تتوسد كومَةَ قدما الجلاّد

وهو يدحرجُ في أسلوبٍ همجيّْ

هذا الرأسَ العامرَ بالأسلوبْ

سعيد:

آسف. حسان

لم أكُ أعــني إغضــابَك حــين ذكــرتُ

حسام

حسان:

وأنا لم أغضبْ

لكن ...

(تدخل سلوى)

سلوى:

طبعـا تلتـهم حنـاجركم نفسَ الطبـقِ

اليوميِّ الساخنْ

نفسَ الجدلِ الممتدِّ كحبلٍ تُشنقُ فيه

الساعات الأولى من كلِّ صباحْ

الله! الله !

أبشرْ حسان

جاءت شاعرة أخرى

تشبيهانِ بليغانِ بخيطٍ واحد

لابد إذن ما دمتم كلكمو شعراءُ

أن أقرأ رائعة العددِ الأسبوعيِ من

"الأزهار"

فأنا في الحق

يملأ قلبي الإعجابْ

برقاعة شاعرها الكذّابْ

سلوى:

لا، لا. أرجوكِ حنانْ

غَشِيَتْ نفسي بقراءتها قبل مجيئي الآنْ

(تنتزع الجريدة من حنان التي تتمسك بها حتى تتمزق بينهما قطعا. حنان تقرأ من قطعة بقيت معها).

حنان:

لا، بل أقرؤها. أرجوك

سلوى. انتظري. هذا مطلعها

"ملك أطل على الوجود بهاؤه"

سلوى (وهي تنزع الورقة):

لن أعطيك الفرصة

زياد:

بل لن يسعفها الوقت

هــذا ميعــاد تجمُّعنــا الأســبوعي،

العاشرة تماما

والأستاذ سيدخل في لحظات

(بلهجة من ينادي شخصا ما)

ادخُلْ يا أستاذ

(يدخل الأستاذ، وكأنه يستجيب لنداء زياد).

الأستاذ:

صباح الخير

(يجلس على رأس المائدة، بينما يجلس حوله المحررون).

الأستاذ:

هذا ميعاد تجمُّعنا الأسبوعي

واليوم أحدثكم بحديثٍ قد يختلف

قليلاً

عما اعتدتم من قبل

من بضعة أشهر

ومجلتنا تتألق كالوشم الناريّ على

ساعدِ هذا البلدِ الممتدّ

أسدٌ لا يحمل سيفا

بل يحمل بوقا يصرخ في صحراء الزمن

اليابسْ

كي يحيي جثث المرضى المتكئين

على سُرُر البلوى والخوفِ المقعِدْ

الملتفين بأسمالِ اليأسِ كما تلتفّ

البذره

في قشر الموت الأسْود

من بضعة أشهر

وكتيبتها تتقدم في أفق الليل المربَدْ

حاديها نجمان مضيئان بعيدان

الحريةُ والعدلْ

ينصب شعاعهما في أعيننا فيثير
جنونا كجنون العشاقْ

يتحول ما يتكسر من نورهما موجا
تنحدرُ عليه الأشواقْ

نحو المستقبلْ

الزمن الآتي بالنجمين الوضاءين على
كفّيه

الحرية والعدل

الزمن الكاسر للذلةِ والظلمِ كما
تنكسرُ زجاجةُ سمّْ

تتفرق شظْياتٍ لا يلتمُّ لها شملْ

الزمن المُطلقُ للأنسامِ لتحملَ حباتِ
الخصْبِ السحرّية

وتفرّقها في أرحامِ حدائقنا الجرداء

المخضوبة بالعقم

وأنا حين اخترتكم من بين شباب
الكتاب

لتصلوا جسري للزمن الآتي كي
ينكشف ويتقدم

كنت، حزينا، أعلم

أني أسلبكم أياما ماثلة كي أعطيها
للحلم

حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا
نرسو فيها

نحلم محبتنا للمدن الدافئة النائمة
ببطن الخلجان

رغم أحبتنا وضعوا الشمعة في
الشباك وناموا في اطمئنان

في أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كي
يأتوا بالغد

كي يأتوا بالمستقبل

حلم قد لا نشهده

ظل قد يبلعنا الرملُ، ولا نرقدُ في

رغوته الرطبة

ونظل ظلالاً في أفق الصحراءْ

حتى تتبدّدَ في صُفرتها الباهتة

الملساءْ

عظامًا باهتةً صفراءْ

زياد:

معذرة يا أستاذ

هل لِي أن أقطعَ حبلَ استرسالكْ؟

الأستاذ:

قل ما يحلو لك

زياد:

في صغري كان أبي يرحمه الله،

وبقيكَ إلى أن تشبعَ من أيامكْ

لكنّي ما كنت أطيقُ الصبر

إذ كنتُ ذكيًا من يومي

أتوقّع ما بعشره من دُرّ

وخصوصا إن عاوده داء كان يعاوده

مرّاتٍ خمسًا في اليوم

حنان:

ما اسم الداء؟

زياد:

داء الحكمة

عندئذ كنت أعالجه بالكلماتِ فكان

يعاجلني باللكماتْ

الأستاذ:

لن أكْمِلْ، قُل

زياد:

أعرف أنك سوف تقولْ

والآنْ

يا أصحابي الشجعانْ

يشتدّ علينا سيفُ السلطان وذَهَبُ

السلطانْ

وأطالبكم أن تقفوا جنبي

لا أخشى أن يصرعَكم سيفُ

السلطانْ

لكني أخشى أن يفسدَكم ذَهَبُهْ

حنان:

زِياد

لا تتطرّفْ. هذا كان حديثَ

الأسبوع الماضي

إن كنت مصرّاً أن تُبدي خفّة ظلّكْ

أنبئنا كيْ نضحك

زياد:

حقا هذا كان حديث الأسبوع

الماضي

لكن هل جدَّ جديدٌ في دورة أسبوعٍ؟

ما زال القصرُ هو القصرُ

والإستعمار الإستعمار

والأستاذ هو الأستاذ

وزياد المجنونُ زياد

وحنان العاقلة حنان

الأستاذ:

والآن

وقد استعرضتَ ذكاءَك للزملاءِ كما

يتعرض للمارة عريان

هل لي أن أتكلمْ؟

زياد:

لَكْ

الأستاذ:

لم أُلحَظ ما سوف أُكاشفكم به

اليوم أو الأمس

بـل أوْرَق في نفســي هجْسًــا ونمـا

إحساسًا حتى مدّ ظلاله

حتى أصبحَ رؤيا تتمثل في أوجهكم

كلَّ صباح

حـين ألاقـيكم في منحنيـات الـدَّرَج

العاري

منطلقين كما ينطلقُ السهم الأعمى

أو أنظركم فوق مكاتبكم

متكئين كما يتكئ السعفُ الأخضرُ

فوق الماء الراكدْ

أيام الأسـبوع تمـرُّ، ويهـوي نجمُ الليلِ

المرهقُ في فجر الغدْ

وعيونكمـو شاخصـةٌ، حتـى يُكمِـل

أسبوعٌ دورتَه، شهر، شهرانْ

والأيـدي تحفـر في الأوراق، وتهـبط
بالأوراق

تلقيها في فتحة مطبعة جَوْعَى

ثم تمجّ المطبعةُ الأوراقَ لتلقيها للقراء

تتضور بعدئذٍ جوعا

وتمـدُّ الأيـدي لـلأوراقِ لتبـدأ نفـسَ
الدوره

لا نحكـــي إلا كلمـــاتٍ متقطعـــةً
كإشارات البرْقِ

ثم يقطِّبُ كلٌّ منّا وجهه

ويدير المقعد كي ينكفئ على ذاته

أو ينكبّ على مكتبه حتى تندمج
الكتلةُ والإنسانْ

زياد:

عذرًا . لكنّي لا أملك أن أسكتْ

هل يعني هذا أنك تمنحنا عطله؟

الله! سأقضيها في النوم

ممدودًا في جوف سريري حتى تندمجَ

الكتلةُ والإنسانُ

عنى، عن أمي، عن جدّي يرحمه الله

قال:

منْ نام فشَفَّ فمات

مات شهيدًا، وتحوّلَ في أعطافِ الجنةِ

مصطبةً يتكئ عليها رضوان

الأستاذ:

لا، لا عُطله

بل شدوٌ وغناء

ستُغَنى مجموعتُنا كي نتعارفْ

إذ تندمج الأصوات وتتآلفْ

نُلقي عن أوجهِنا أقنعةَ العَمل المعقودهْ

زياد:

هل يعني هذا أنّا سنكوّنُ فرقة رقصٍ
وغناءٍ؟

ما أحلاها من فكرةْ

اسمعْ:

"أراكَ عصيّ الدمع شيمتُكَ الصبرُ"

هل يعجبكم صوتي؟

الأستاذ:

بل فرقة تمثيل

يكفي أن تتجمع ساعاتٍ معدودة

في يومٍ أو يومين من الأسبوع

وبعيدًا عن جو العمل الصحفي

كي نُجْرِي تجربةَ الأدوار

فإذا أتقنَ كلٌّ منّا دورهُ

قدّمنا حفلاً ندعو فيه بعض
الأصحاب الخُلَصاء

والآنْ ...

فلنتخيَّر عملاً فنيّا نبدأ به

زياد:

موليير

الشيخ متلوف

فلدينا منه ألوف وألوف

حنان:

لا، بل إحدى كوميدياتِ الريحاني

حسان:

لا يعجبني الموضوع جميعه

فأنا أتخيّل أنّا لا نحتاج إلى أن نضحك

أو نمرح

ضحكتْ هذي المدنُ المتبلدةُ الحسْ

خمسةَ آلافِ سنهْ

ضحكتْ حتى استلقتْ ميتةً فاتحةً

فاها

كالجرح الصديان

ظنت وخز الأيام النحس

دغدغة حنان

إنّا نحتاج إلى أن نغضبْ

سعيد :

هذا حقٌّ، حسان

لكن قل لي:

ماذا نفعل في هذي الغرفة كلَّ صباح

إلاّ أن نشعلَ نارَ الغضب الحمراء

ونظل ندور حواليها ، وندورُ، ندورُ

كمجذوبينَ إلى أنْ يتملكنا الإغماءُ

الأستاذ:

لن نضحك أو نغضبْ

ما رأيكمُ في قصة حبٍّ؟

أتذكرُ أنّا مثّلنا في صغَرِي قصة شوقي

الحلوة

"مجنون ليلى"

أتذكّرُ، ما زلتُ، مشاهدَها

ومناظرَها

وبما أني المخرجُ

فأنا أختار النص

زياد:

لم أكُ أتصوّر يا أستاذ

أنك رومانتيكي حتّى هذا الحدّ

لكن لا بأس

فالرومانتيكية واهنة أحيانا كالزبد

الطافي فوق الموج

غاضبة أحيانا كالطوفان الهائج

لكنْ "مجنون ليلى"

أعلى درجات الرومانتيكية

لا أرضى الا انْ قمتُ بدور المجنون

الأستاذ:

سيقوم سعيد بدور المجنون

زياد:

لا بأس

فليذهب بالشهرة والمجد

لكني سأنافسه في ليلى

أنا ورد

الأستاذ:

لا . حسان هو ورد

فله سَمْتُ العقّلاء ومظهرُ أولادِ الناس

وهو فدائيٌّ حتّى في الحبِّ

هل ترضى يا حسان؟

حسان:

سأحاول يا أستاذ

ولو أني لا يعجبني الموضوع جميعه!

سعيد :

لكنيَ لا أرضى يا أستاذ
فأنا لم أعْلُ الخشَبةَ قطْ

زياد :

لا تفزعْ
فستدخل فيها حين تموتُ
أو تعلوها إذ تُشْنَقْ

سعيد :

لا، لا. أنا لا أصلح للدور

حسان:

لا، بل إنك أنسبُنا للدور
إذ وجهك يصلح للإغماءْ
وتمجيد الشعْرِ

سلوى:

وتمجيد الحُبْ

الأستاذ:

مَنْ ليلى؟

سلوى:

ليلى هي ليلى

وهنالك عشرة أسباب

تجعلها أنسبنا للدور

منها خمسة أسباب ظاهرة كالشمْسِ

وخمسة أسباب لا يعرفها إلا سلوى

زياد:

أو قيْسْ

الأستاذ:

كفُّا عن عرض ذكائكما المتوقد

ليلى

أقَبلْتِ الدور؟

ليلى :

لا أدري يا أستاذ

فلعلي آخر من يتحدث

فأنا لا أعرف نفسي بعد

الأستاذ:

لا، بل إنك، ليلى،

روحٌ ضائعةٌ بين الواقع والحلم

زياد:

هل تنساني عمدًا يا أستاذ؟

الأستاذ:

لا، بل أنت زياد صاحب قيسْ

زياد:

وا أسفاه

حلت بي لعنة هذا الاسم

الأستاذ:

والآن سلوى

(يدخل الحاج علي عامل المطبعة، وفي يده سلخة لم تجف بعد) .

الحاج علي:

معذرة يا أستاذ !

الأستاذ:

ماذا يا حاجّ؟

هل منعوه كالعادهْ؟

الحاج علي:

اكتبْ موضوعاً آخرْ

الأستاذ:

هذا ما كنت أظنّْ

أرجوكم أن تمضوا في توزيع الأدوار

جلستنا الأولى بعد غدٍ في نفس

الموعد

هيا يا حاج علي

لنرى ما يمكننا فعله

شيء. ماذا أكتب؟

فلأكتب في الحب

إلا إن كان الحب مثيرًا لحساسية

القانون

لا أتوقع أنهمو قد منعوه بعد.

زياد:

لا، بل منعوه

اسمع يا أستاذ

(يقرأ في إحدى الصحف المنشورة أمامهم: "لمحت عينا شرطي شابًا وفتاة في إحدى المنحنيات الخافتة الضوء، فترصد لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقته. فانقض كما ينقض الصقر وساقهما للمخفر". ويضيف الصحفي: "ونحن نحيي لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب. فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم. والأعراض أمانة تحميها الشرطة من عبث الأنذال. بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء الإفرنج الطارئ مثل القبعة ولبس المايوهات . .)

الأستاذ (مقاطعا):

عبثٌ، والأيام تجدْ

لا أدري كيف ترعرع في وادينا

الطيب

هذا القَدْر من السفلة والأوغادْ

حسان:

يا أستاذ

لا تكتبْ في الحبْ

اُكتبْ في النقمة والبغضاءْ

هذا عصر البغضاءْ

لا تنسَ. اكتبْ في البغضاءْ

(ستار)

نبذة عن المؤلف

- إبراهيم عوض

- من مواليد قرية كتامة الغابة- غربية فى ٦/ ١/ ١٩٤٨م

- تخرج من آداب القاهرة عام ١٩٧٠م

- حصل على الدكتورية من جامعة أوكسفورد عام ١٩٨٢م

- أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس

- البريد الضوئى: Ibrahim_awad9@yahoo.com

- المؤلفات:

معركة الشعر الجاهلي بين الرافعى وطه حسين

المتنبي- دراسة جديدة لحياته وشخصيته

لغة المتنبي- دراسة تحليلية

المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي في تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)

المستشرقون والقرآن

ماذا بعد إعلان سلمان رشدي توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية

الترجمة من الإنجليزية – منهج جديد

عنترة بن شداد– قضايا إنسانية وفنية

النابغة الجعدي وشعره

من ذخائر المكتبة العربية

السجع في القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

جمال الدين الأفغاني– مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)

فصول من النقد القصصي

سورة طه– دراسة لغوية وأسلوبية مقارنة

أصول الشعر العربي (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين – دراسة نقدية لرواية "العار"

من الطبري إلى سيد قطب- دراسات في مناهج التفسير ومذاهبه

القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية

اليسار الإسلامي وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة

محمد لطفي جمعة وجيمس جويس

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع- قراءة نقدية

لكن محمدا لا بواكي له- الرسول يهان في مصر ونحن نائمون

مناهج النقد العربي الحديث

دفاع عن النحو والفصحى- الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد

عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين

الفرقان الحق: فضيحة العصر

لتحيا اللغة العربية يعيش سيبويه

التذوق الأدبي

الروض البهيج في دراسة "لامية الخليج"

المرايا المشوِّهة- دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

القصاص محمود طاهر لاشين- حياته وفنه

في الشعر الجاهلي- تحليل وتذوق

في الشعر الإسلامي والأموي- تحليل وتذوق

في الشعر العباسي- تحليل وتذوق

في الشعر العربي الحديث- تحليل وتذوق

موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم

أدباء سعوديون

دراسات في المسرح

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية

د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية- أضاليل وأباطيل

شعراء عباسيون

الأسلوب هو الرجل- شخصية زكي مبارك من خلال أسلوبه

فنون الأدب في لغة العرب

. علاوة على مثل هذا العدد من الدراسات والكتب المنشورة في

المواقع المشباكية المختلفة، وعلى رأسها موقعه الشخصي

سهل بن هارون وقصة النمر والثعلب- فصول مترجمة ومؤلفة

في الأدب المقارن- مباحث واجتهادات

مختارات إنجليزية استشراقية عن الإسلام

نظرة على فن الكتابة عند العرب في القرن الثالث الهجري (مترجم عن الفرنسية)

فصول في ثقافة العرب قبل الإسلام

بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١: ماذا يقولون عن الإسلام؟ (نصوص وردود)

دراسات في النثر العربي الحديث

"مدخل إلى الأدب العربي" لهاملتون جب- قراءة نقدية (مع النص الإنجليزي)

مسير التفسير: الضوابط والمناهج والاتجاهات

"تاريخ الأدب العربي" للدكتور خورشيد أحمد فارق: عرض وتحليل ومناقشة (مع النص الإنجليزي)

الفهرست

رقم الإيداع بدار الكتب
٢٠٠٨/٥٤٨٧

دار الفردوس
٢٦٢٦٩٨٩٢-٠١٠٥٤٢٠٨٠١ -
٠١٠٣٤٩٢٣٦٣